UB:C1

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE LIBRARY

UBI LIBERTAS IBI PATRIA

COEUR ET COURAGE FONT L'OUVRAGE

FROM THE GIFT OF
EDWIN SWIFT BALCH
(CLASS OF 1878)
OF PHILADELPHIA

Digitized by Google

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Eine öffentliche Vorleſung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um ſich zum wahren Kunſtgenuſſe zu erheben.

Erſter Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1842.

Digitized by Google

FA 4008.21

HARVARD COLLEGE
NOV 25 1924
LIBRARY

Baldwin Fund
Enrolled

46-22
3490
35

Digitized by Google

4/542

Seinen verehrten Freunden,

Herrn Dr. W. Baum

und

Herrn Chr. Keller,

der Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wessen hätte ich, bester Baum, häufiger bei Ausarbeitung der nachfolgenden Bogen gedenken können, als Deiner. So nimm dies Buch denn freundlich als Erinnerungsgabe auf. In glücklichen Tagen der Jugend haben wir uns den gleichen Kunstsinn wechselseitig gestärkt und erhoben. Du seitdem hast in Deinem Beruf seltene Anlagen bis zur Meisterschaft entwickelt und durchgeübt. Es würde mein schönster Lohn für lange Bemühungen sein, wenn Du mich in dem meinigen in ähnlicher Art fortgeschritten erachten dürftest.

Dir, wertheſter Keller, widme ich diese Blätter noch in anderem Sinn. Deine innere Kunstnatur Den sicherer Blick, Deine reine Begeistrung, die nur das Echte verstehn und ergreifen kann, sind mir in späteren Jahren ein Leitstern und Trost gewesen. Du hast mir das Wort „Ursprünglichkeit“ lebendig gemacht. Und vor Allem in Dei-

Digitized by Google

ner eigenen Kunſt haſt Du mir durch langjährigen Umgang, gemeinſchaftliches Sehn, Bewundern oder Verwerfen den ſchlummernden Sinn für jenes Wunderreich der Farbe erſchloſſen, für welches Dich vor Vielen der Genius mit dem begabten Auge geſegnet hat. Für das überhaupt, was ich Dir ſchuldig geworden bin, ſuche den tiefempfundenen Dank in dieſen Blättern. Wie ſie auch ſein mögen, ſachlicher wüßt ich ihn doch nicht auszuſprechen.

Wenn aber nur Wenige mit uns übereinſtimmen wollen, dann werthe Freunde, laßt uns, einer herrlichen Vergangenheit und beſſeren Zukunft gewiß, das um ſo kräftiger feſthalten und durchkämpfen, was wir ſeit jeher als unvergänglich und wahr erkannt.

Digitized by Google

Der seit längerer Zeit ausgesprochene Wunsch, eine Auswahl meiner öffentlichen Vorlesungen durch den Druck verbreitet zu sehn, hat mich vor einigen Jahren veranlaßt, einen kleinen Theil der nachfolgenden Bogen als „Einleitung in das Studium und die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei“ in dem Athenaeum (Nürnberg, bei Bauer und Raspe) erscheinen zu lassen. Ein wenig korrekter Druck und das baldige Aufhören dieser Monatsschrift machten einen neuen Abdruck wünschenswerth. Die Durchsicht jedoch verwandelte sich bald in eine gänzliche Umarbeitung, und so ist allmälig ein Werk entstanden, dessen ersten Band ich hiermit übergebe. Ein zweiter, der die specielle historische Darstellung enthält, wird noch in diesem Jahre erscheinen.

Berlin, im April 1842.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druckfehler.

Seite 238 Zeile 9, ſtatt gruppen lies puppen
— 245 — 12 — in l. für.
— — — 32 — Individualiität l. Individualität
— 290 — 22 — etn l. ten.
— 290 — 24 — ſich neuerrungenen l. ſich die ueuerrungenen

Digitized by Google

Erste Vorlesung.

Wer heutigen Tages bei uns Museen, Kunstausstellungen und Bilderläden nicht nur mit Aufmerksamkeit auf die Gemälde, sondern auch auf das Publicum besucht, wer Acht hat auf Das, was vor allem Anderen anzieht oder zurückstößt, der müßte, wollte er mit dem allgemeinen Urtheil übereinstimmen, zu dem Resultate gelangen, in unserer heutigen deutschen Malerei allein sei das eigentliche Heil zu suchen. Erst unsere jetzigen deutschen Malerschulen hätten die Kunst aus der Asche früherer Jahrhunderte sich als einen neuen Phönix leuchtend wieder emporheben lassen.

Von dieser Tagesmeinung und Liebhaberei, muß ich gestehen, weicht mein Kunstsinn wie meine wissenschaftliche Ueberzeugung vollständig ab. Zu eigenem Leidwesen. Denn wer wünschte nicht, seine Gegenwart, mit der er lebendig verwachsen ist, in jeder Rücksicht zu rühmen, und welch' schönere Genugthuung giebt es, als das Große in der Kunst freudig anzuerkennen! Wie aber jetzt noch die Sachen in Deutschland stehen, glaube ich fest, sei, im Großen und Ganzen genommen, der Gipfelpunkt der Malerei nicht die Gegenwart oder nächste Zukunft, sondern die Vergangenheit; sowohl im religiösen Kreise, als auch im Portrait, in der Landschaft, dem Genre, in jedem einzelnen Zweige und in jeder Beziehung; in Betreff der Conception und Gruppirung, des Ausdrucks, Colorits, der Charakteristik und Wahrheit der Kunst und Natur. Mit dieser scharfen Entgegenstellung soll nicht etwa der glückliche Aufschwung, den die Malerei des neuen Jahrhunderts gewonnen

hat, verkannt oder geleugnet, der Reichthum des Talents, die Bemühung und der Fleiß, das treue Streben und dankenswerthe Gelingen geſchmälert werden, ſondern es ſoll damit nur die einfache, langerprobte Erfahrung ausgeſprochen ſein, daß Jeder, der Urtheil und Genuß nur aus heutigen deutſchen Gemälden ſchöpfen zu müſſen glaubt, ſich theils nur in abgeſchwächter und entfernter, theils nur in ſchiefer und verkehrter Weiſe eine Vorſtellung der Wunder zu erwerben lernt, welche die Malerei, die reichſte Kunſt, dem Auge und Gemüth hinzuſtellen vermag. In dieſem Sinne begann ich frühere Vorträge über den ähnlichen Gegenſtand abſichtlich mit einer ausgeführten Polemik gegen den eingebildeten Werth der ſogenannten Düſſeldorfer Schule, als der überwiegenden Wortführerin beſonders im nördlichen Deutſchland, wo, im Gegenſatze der tiefer dringenden Beſtrebungen zu München, der ſchnelle Fortſchritt jener Meiſter und Schüler am Rhein von ſehr ernſthaften und berühmten Stimmgebern als eine Erſcheinung begrüßt wurde, die der Raphaeliſchen Zeit gleichzuachten und über die Rubens'ſche Epoche hinaus zu preiſen ſei. Solcher in's Nähere eingehenden Gegnerſchaft ſehe ich mich diesmal überhoben. Die krankhafte Liebe für jene kränkelnde Richtung fängt ſchon ſeit einigen Jahren an, ſich bei den Geſcheuteren zu legen. Es hat ſich die richtige Erfahrung geltend gemacht, daß die geſammte künſtleriſche Tendenz und die Fülle der Begabung nicht nur bei den zu München wirkſamen Malern und bei vereinzelten ſelbſtſtändig hervorragenden Meiſtern im nördlichen Deutſchland in entgegengeſetzt geſunderer Weiſe thätig ſei, ſondern es hat ſich mehr noch durch den factiſchen Vergleich nebeneinander hangender Gemälde herausgeſtellt, jene Düſſeldorfer Meiſterſtücke ſeien durch die Werke der beſten franzöſiſchen Maler in bedauerlichſtem Grade geſchlagen und in ihrer urſprünglichen Schwäche aufgedeckt. Ich meine Meiſter wie Voitteuin, Gudin, Biard, Johannot, Roqueplan, Horace Vernet und Andere noch, in ihren nicht auf Tageseffect losarbeitenden, gediegeneren Werken. Daß dieſe Einſicht ſich durchſetzen würde, war ſchon ſeit längerer Zeit zu

glauben und zu hoffen. Denn wie ſollte auch für wohlorganiſirte Augen und richtigen Tact der Muth dieſer franzöſiſchen Meiſterſchaft, der ſich mit jedem Reize vielſeitiger Bildung paart, dieſe Friſche der Auffaſſung, die der wahren Natur alle Lebenszüge zu kunſtlebendiger Charakteriſtik ablauſcht, wie ſollte die immer neu ſprudelnde Erfindung, die Nachhaltigkeit und pikante Originalität, die nationale Verwegenheit, die ſich immer ſchwierigere Aufgaben ſtellt, um ſie immer geiſtvoller zu löſen, der immer maleriſche Blick mit der ſtets maleriſchen Hand, wie ſollten dieſe und andere Vorzüge nicht einen vollgültigen Sieg davon tragen über die kahle Monotonie der Düſſeldorfer Meiſterſchüler, deren moderne Mattheit das Tragiſche mit dem Triſten, die tiefen Klagen der Menſchenbruſt mit dem Kläglichen, den Reiz der Süße mit Süßlichem verwechſelt, und außerdem das Gemachte für Urſprünglichkeit, flache Sentimentalität für Seele der Leidenſchaft, und wechſelſeitiges Heben und Tragen für Originalität und Begeiſterung hält. Da iſt kein Kern, kein innres Durchleben, kein Herausleben in Compoſition, Individualiſirung, Ausdruck, Zeichnung, Farbe und Ausführung. Doch wir können dieſe Mängel in einen Punkt zuſammenfaſſen: die Männlichkeit iſt es, an der es gebricht, die künſtleriſche Kraft des Charakters, der ſich die tiefe Vorahnung von allem Markigen und Zarten, Innerſten und Aeußren, wie die Wirklichkeit es zu bleibenden Typen ausprägt oder flüchtig vorüberrauſchen läßt, durch eindringende Selbſtanſchauung bewährt hat, und was er darſtellt, aus ſelbſtſtändiger Erfindung wiederſchafft. Die Grundelemente aller Kunſt ſind am wenigſten vorhanden. Daher das Weibiſche und Energieloſe, Traurige und Kümmerliche, Minnige und Hohle, Kindelnde und Spielende, das nur den Unmündigen zuſagen kann, die außerhalb der Maleracademie zu Düſſeldorf noch nichts von Gottes großer, reger und reicher Welt geſehn und empfunden haben. Daher ſtatt der Freiheit nur Uebung und Fleiß, ſtatt eigener Production nur Wiederholung, ſtatt des poetiſchen Ergreifens und der künſtleriſchen Wiedergeburt entweder nur Geſtalten und Situationen, aus berühmten Poeten mit ſeltſamer

Dilettantenverwechslung des Dichterischen und Malerischen ausgewählt, oder die vorhandene Wirklichkeit und Natur in nüchterner Treue copirt, und durch prosaische Verständlichkeit den Unverständigen nahe gerückt, und durch empfindsame Zuthat empfindungsreich gemacht. Daher nirgend eine innre Größe, nirgend Freiheit, nirgend ein Sieg. Regelfertige Lösung für echte Probleme, Lahmheit für Wagniß, flaue, farbenbetrübte Harmonie für Leuchten, Saft, und durch den Muth der Gegensätze vertieften Einklang der Farbe; kleinmeisterliche pinselspitze Behandlung für grandiose Virtuosität, beschränkte Convenienzen der Schule für volle Wahrheit und ganze Kunst. Und fährt das größere Publicum noch fort, von allen Ecken und Enden her Beifall zu klatschen, so wird dieß unbestrittene Zujauchzen nur dadurch erklärlich, daß die gleiche Schwächlichkeit des Sinns und Weichlichkeit des Gemüths zur Zeit überhaupt grassirt, und Jene die wohlfeile Geschicklichkeit besitzen, über alles die leichtbestechende Anmuth zu verbreiten, welche, je weniger sie in ihrem bloßen Vermeiden hinter sich hat, täuschbare Augen und kunstleere Herzen um desto vollständiger befriedigt. — Dieß offene Wort auch jetzt noch zu wiederholen halte ich, obschon die Nothwendigkeit weniger dringend mehr dazu auffordern mag, dennoch für eine unerläßliche Pflicht, von deren Erfüllung mich selbst die Gewißheit nicht zurückbringen kann, daß man mir, nach beliebter Art, Persönlichkeiten, Vorurtheil, ungerechtfertigten Widerwillen oder sonstige falsche Motive als leitende Gründe unterlegen wird. Ich gehöre aber nicht zu den Schwachen, welche in urtheilsloser Felonie, heute, weil es so Mode wird, geringachten, was sie gestern, weil es Mode war, über alles erhoben, und, wo es um die Sache zu thun ist, sich um Meinungen kümmern. Mein Bekämpfen der Düsseldorfer Richtung fällt schon mit deren frühstem Entstehen zusammen, und ging aus der noch heute festen Ueberzeugung hervor, daß wer in ihr echte Kunst finden wolle und könne, ohne den unaufgelösteſten Widerspruch ohnmöglich im Stande sei, in denjenigen Epochen mit innerstem Verständniß heimisch zu werden, in welchen die

Malerei ihre leuchtendſten Blüthen trieb, und ihre ſchönſten Früchte ausreifen ließ. Ich will mich daher in dieſer Polemik auch nicht mit dem relativen Unterſchiede des „beſſer und ſchlechter“ begnügt, ſondern den directen Gegenſatz von wahrer und falſcher Kunſt ausdrücklich angegeben haben. Zugleich aber ſollte weder früher noch ſoll auch jetzt in dieſer Entgegenſtellung den einzelnen mit klarem Sinn und reger Liebe in jener Schule verbrüderten Meiſtern und Schülern ein perſönlicher Vorwurf gemacht ſein. Viele von ihnen ſind voll Anlage, voll Luſt für ihr Fach, von redlichem Streben, ſie wollen nicht täuſchen, und wider beſſeres Wiſſen, weil dieß der Menge gefällt, den Schein für die Sache geben. Statt ſich aber von den Schwächen ihrer Zeit zu befrein, beſitzen ſie nur die unglückſelige Fähigkeit, dieſe Mängel vollſtändig und glänzend auszubilden, und werden, wenn es zum Abſchluß kommt, nur das für ſie negativeſte Reſultat erreichen, durch den baldigen Ueberdruß an ihren Werken die Kunſt wie das Publicum unbewußt zu einer friſchen Poeſie geſunderer Anſchauung und gediegenerer Ausführung zurückgeleitet zu ſehn.

Man hänge nur einmal zu ernſtlich vergleichender Würdigung ihre Bilder und Bildchen zwiſchen Tafeln Ruisdaal's, Dürer's, Eyck's, Potter's, Teniers' und anderer ähnlicher Meiſter auf. Vor einiger Zeit habe ich zufällig ſelber das Gottesurtheil in ſolch einem ernſten Turniere vernehmen müſſen. Im Saale der Academie zu Düſſeldorf waren an dreihundert Gemälde der Schule aufgeſtellt; zum Theil die vorzüglichſten. Dieſen Bildern gegenüber hing an einer langen Wand in einſamer Größe der glorreiche Reſt der alten Düſſeldorfer Sammlung, Rubens' Himmelfahrt der Maria. Eine der großartigſten Erfindungen. Keinem abgelauſcht; die glücklichſte Compoſition in Gruppirung der Geſtalten, und Ausfüllung der Räume; die verwegenſte und doch gelungene Beleuchtung; die lebendigſte Auffaſſung der Situation; der reichhaltigſte Ausdruck; Anmuth, zartes Spiel der Grazie in Farben und Formen mit jedem Wagniß markiger Kraft und Tiefe in unglaublichem Ein-

klange. Unten im Bilde das Grab der Maria, ein Theil der Jünger und Weiber umher, die Vorderſten hineinſchauend, hineinſtaunend, dahinter Andere herzudrängend, Alle bewegt in voller Energie des Innern wie der Geſtalt; in einer anderen Gruppe die übrigen Jünger im Drang der emporgeriſſenen Seele mit aufſtrebendem Blick und Armen der Emporgetragenen ſich nachſehnend; und dieſer ganze untere Theil zu einem bewegt lebendigen Kreiſe von Figuren in ſich beruhigt abgeſchloſſen, von unendlicher Macht, Fülle und Harmonie des Ausdrucks, der Färbung und Zeichnung. In gleichem Grade gehört die Beleuchtung, indem von oben aus dunklen Wolken Lichtſtrahlen hervorbrechen und auf die Gruppe am Grabe niederfahren, zum Schärfſten und Gelungenſten. Den mittleren und oberen Theil füllt Maria aus, halb ſitzend, halb getragen von Wolken, im Kranze Engel umher, von einer lieblichen Schlankheit der Formen und Gewandung, von einer leuchtenden Grazie des Colorits, die Correggio nicht übertroffen hat; und ringsum eine Duftigkeit, und das Ganze in einer Klarheit und Luft, wie ſie nur Rubens zu eigen iſt. Dabei noch in Allem und Jedem der Rubens'ſche Schwung, das Hinſtrömen und Fluthen der Geſtalten, das feurige Genügen nur im höchſten Sieg einer fortlodernden Schöpfung und Vollendung. — Es läßt ſich nicht beſchreiben, in welchem Maaße die heutigen Gemälde zuſammt dagegen verſanken. Zwar entbehrten ſie nicht jeder Art des Verdienſtes. Viele waren von ſchätzbaren Vorzügen. Aber das Widerſprechende der Prätenſion und des bloßen Scheines der Leiſtung drückte ſie nichts deſtoweniger arg darnieder. Dennoch wird meiſt von Jenen, welche die leicht fertige abgedämpfte Laſurenharmonie, die verzierlichte Correctheit der Form, die bloße Regelfertigkeit der Gewandung, die Anmuth der Einfachheit, die pretiös reflectirende Sinnigkeit ſo hoch ſtellen, Rubens ein extravaganter Geiſt geſcholten, derſelbe Rubens, der von der elfenartigſten Lieblichkeit an, bis zu jeder äußerſten Gewalt hin die ganze Scala des Ausdrucks in Farbe, Form und Bewegung durchzuſpielen und in Zuſammenklang zu halten mächtig blieb.

Man ſollte jedoch nur vor Gemälden ſelbſt von Malerei ſprechen. Aber auch vor den Bildern bliebe noch eine große Schwierigkeit der Verſtändigung. Die echten Kunſtwerke wenigſtens können den meiſten heutigen Beſchauern daſſelbe zurufen, womit der Geiſt den Fauſt von ſich abſchreckt:

Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt,
Nicht mir!

Jeder faßt und liebt in Kunſtwerken nur, was ihm homogen iſt, und je beſchränkter er ſelbſt, deſto enger bleibt der Kreis deſſen, was er liebt und verſteht. So fand ich z. B. vor wenigen Jahren in der Haager Gallerie in einer verlorenen Ecke eine Kreuzesabnahme aus der Eyckiſchen Schule, ein Bild von ebenſo tiefem Ausdruck als gediegener Ausführung, und befragte den Cuſtos um dieſes, wie es ſchien, wenig geſchätzte Werk. „Ach!“ antwortete der alte liebenswürdige Mann in ſeinem holländiſchen Deutſch mit wegwerfendem Blicke: „wir haben's aus Brüſſel, das iſt ein antikiſch Bild!“ Es war ihm zu alterthümlich. Denn ſeine durchgeübte feine Kennerſchaft und Freude hatte ſich ganz auf die holländiſche Schule und Meiſter des ſiebenzehnten Jahrhunderts, auf Rembrandt, Paul Potter, Adrian v. Oſtade, Jan Steen, Metzu, Franz Mieris u. ſ. f. concentrirt. Der größte Theil heutiger Kunſtliebhaber macht es ſeinerſeits wieder mit dieſen köſtlichen Kleinoden auf ähnliche Weiſe. Wie viele ſonſt ganz gebildete und einſichtsvolle Leute, die es ſehr ſchlimm deuten würden, wollte man ihnen Geſchmack und Sinn abſprechen, ſtehen nicht etwa nur vor dem alten Dombilde zu Cöln, oder der Eyckiſchen Anbetung des Lamms zu Gent, und der Rubens'ſchen Kreuzesaufrichtung und Abnahme vom Kreuz in der Cathedrale zu Antwerpen, ſie verweilen ebenſoſehr vor den ſcheinbar verſtändlichſten Genrebildern, vor einer Kuh von Paul Potter, einem Reitertrupp von Wouverman, ohne nur eine entfernte Ahnung von dem zu haben, was eigentlich dieſe Werke Unendliches leiſten. Ihr Auge aber iſt nicht deswegen für dieſe Vorzüge verſchloſſen, weil zu deren Verſtändniß ein breiter Apparat hiſtoriſcher Kenntniſſe

nothwendig wäre, ſondern aus keinem andern Grunde, als weil jene Meiſter wirkliche Künſtler waren. Es herrſcht in dieſer Rückſicht ein Dumpfſinn in außerdem ganz hellen Köpfen, ein oberflächliches Hinwegſehen über die bedeutendſten, künſtleriſch wie menſchlich zugänglichſten, anziehendſten Werke, und eine entgegengeſetzte Begeiſterung für das Mittelmäßige und Leere, die man häufig muß beobachtet haben, um das Factum für richtig halten zu können. Vor Namen freilich wie Raphael, Titian, Correggio, Rubens, Oſtade, Teniers bezeigen noch Viele großen Reſpect, und würden ihn auch wohl vor van Eyck, Hemling, Schoreel, Quintyn Meſſys u. ſ. w. bezeigen, wenn dieſe Namen allgemein bekannter und berühmter wären; hätten ſie aber den Muth, aus offenem Herzen zu ſagen, wie's ihnen um's Herz iſt, die Meiſten, wett' ich, griffen bei freier Wahl ſicherlich nach den beiden Leonoren, oder den Söhnen Eduards, dem kranken Rathsherrn, und anderen Kränklichkeiten mehr, nach einer Kirchgängerin, einem Falkenknaben und dergleichen Bildern, die ſich ein großes Publicum erworben haben, und jetzt auch zu eleganten Stickmuſtereien und Fenſtervorſätzen ſich höchſt geeignet zeigen. Andere wieder haben für die Werke der früheren Jahrhunderte allerdings ein Intereſſe, aber theils des eigenen Beſitzes, theils der hiſtoriſch critiſchen Kennerſchaft. Mit dem innerſten Geiſte jedoch, mit voller Kunſtbefriedigung ſind ſie nicht dabei, oder hegen vorzugsweiſe gerade zu dem Mittelmäßigeren auf jeder Stufe eine bewundernde Vorliebe. Und ſollen ſie nun Rechenſchaft geben über den Werth oder Unwerth neueſter Producte, den großen älteren Werken gegenüber, ſo wiſſen ſie wenig beizubringen. Ja wenn ſie aufrichtig wären, ſie kämen oft genug in ein übles Gedränge, denn auch ihr eigenſter Geſchmack zöge ſie nach der Seite deſſen, was die Gegenwart liebt, obſchon ſie es klüglich erſt anzuerkennen und zu loben wagen, wenn ſie ſich nicht mehr durch ein derartiges Lob vor der Menge zu compromittiren fürchten müſſen.

An allen dieſen iſt wenig verloren. Wenn nun aber wieder

Andere, dem beſten Sinne und Willen zum Trotz, ſich dennoch vergeblich bemühn, in die älteren nicht umſonſt gerühmteſten Werke ſich hineinzuſchauen, und deshalb von Neuem wieder auf das Schwache, das um ſie her gilt und geprieſen iſt, als auf einen Culminationspunkt zurückgeworfen werden, ſo möcht ich als Hauptgrund einen allgemein verbreiteten Irrthum voranſtellen.

Mag man es Wort haben wollen oder nicht, heutigen Tags herrſcht die ſeltſame Prätenſion, jeder könne, wie er eben geht und ſteht, mit ſeinen alltäglichen Intereſſen und Augen, mit halbem Gemüth und ſchiefem Raiſonnement ſchon unmittelbar jedes Kunſtwerk faſſen und beurtheilen. Wenn ſich nicht Kirche und Staat, Religion und Philoſophie, überhaupt die höchſten Gebiete des Lebens und der Erkenntniß in dem gleichen Falle befänden, Keiner würde die Widerſinnigkeit dieſes Dünkels für möglich halten. Ich möchte zwar denen nicht zugezählt ſein, welche das proteſtantiſche Menſchenrecht geſchmälert wiſſen wollen, aus eigenem Innern und freier Ueberzeugung das zu ſchöpfen, was dem eigenen Innern als gut, ſchön, wahr und verpflichtend gelten ſoll. Jemehr aber der Menſch dieß heilige Recht in Anſpruch nimmt, um ſomehr auch muß er bemüht ſein, die Schranken ſeiner zufälligen Individualität zu durchbrechen, und das Einzelne, das uns bei den täglichen Lebensverwicklungen als Letztes gilt, fahren zu laſſen, damit er in die Tiefe deſſen hinabſteigen könne, was in allen Gebieten das wahrhaft Bewegende iſt. Wir dürfen in dieſer Rückſicht das gewöhnliche Wiſſen und Wollen einfach als das, dem Inhalte wie der Form nach, endliche Bewußtſein bezeichnen. Wenigſtens möchte ſchwer zu läugnen ſein, daß wir dem Gehalt nach beſchränkte Empfindungen in unſerem Herzen hegen, die ſelbſt auf das Endliche in falſcher Weiſe gerichtet ſind, und daß es in gleicher Art ein Anſchaun giebt, das nur an der täuſchenden Oberfläche der Dinge und Zuſtände hinſtreift; Wahrnehmungen und Vorſtellungen, welche, indem ſie das innerſte Weſen der verſchiedenen Erſcheinungen nicht treffen, nur nach dem äußeren Scheine gebildet ſind; Gedanken, Urtheile und Schlüße, die nur aus den

unwahren Voraussetzungen solch eines Empfindens und Vorstellens entspringen. Dieser doppelt endlichen Welt gegenüber haben wir uns deshalb ein Empfinden und Anschaun, Vorstellen und Denken zu erwerben, das wahrhaftiger Art ist, weil es die Naturdinge und menschlichen Verhältnisse in einem anderen Lichte, im Lichte der Wahrheit selber, erblickt und auffaßt. Für solche Vertiefung ist zweierlei unumgänglich nothwendig. Die innere Sammlung aus der theoretischen und practischen Zerstreutheit im Endlichen, und die reinigende Umwandlung unseres gewöhnlichen Bewußtseins und Wollens. Denn ihrer Wahrheit nach betrachtet und vollbracht bleiben dieselben Gegenstände, wie die Formen des Wissens und Handelns, nicht mehr im Vergänglichen stehn, sondern verwandeln den gleichen Gehalt, dasselbe Anschaun, Vorstellen und Denken zu etwas in sich Unendlichem und Ewigem. Diese Umwandlung ist es, welche vor Allem durch die Schönheit der Kunst, die Wahrheit der Religion und freie Erkenntniß der Wissenschaft zu Stande kommt, und eben dadurch ein dem täglichen Getreibe, dem Irrthum des Fürwahrhaltens und Zufall des Begehrens fremdes Bereich hervorgehen läßt.

In Rücksicht auf Religion und Cultus gesteht jeder gesunde Menschensinn diese Forderungen unmittelbar zu. Jeder weiß, es sei nicht umsonst für den Dienst des Herrn ein Sonntag eingesetzt. Wir sollen zu Gott nicht mit der Zersplitterung der Gedanken, Wünsche und Vorstellungen herantreten, sondern einen Feiertag halten der Hand wie des Gemüths, eine Entlastung vollbringen der Seele, und eine Erhebung aus dem, was nichtig ist, zu dem, was ewig lebt, und ewiges Leben giebt. Und wer wird meinen wollen, daß er eine wahrhafte Vorstellung von Gott in sich hervorzubringen im Stande sei, wenn er nicht die Anschauungen und Vorstellungen von sich abthut, die nur im Endlichsten ihr relatives Gelten behalten. Die Religion schließt sich zwar zu allgemeiner Verständlichkeit den Formen unseres gewöhnlichen Vorstellens an; sie spricht von Zeugung und Empfängniß, Vater und Sohn, Geburt und Tod, Liebe,

Zorn und Gnade, Recht und Gericht; ſie muß aber ebenſo=ſehr, um daraus ein Gefäß für Gottes Weſen und Leben zu machen, dieſe Formen wie deren Inhalt ſchlechthin umändern, ſteigern, und über die alltägliche Bedeutung hinaustragen. In ſolcher Wandlung, welche der neue Gehalt bewirkt, wird uns grade das in anderen Kreiſen Geläufigſte zum Myſterium und Wunder, und wer dem Sinne dieſer Umkehr und Metamorphoſe nicht mit unbefangenem Glauben oder tiefdringendem Verſtändniß zu folgen weiß, für den bleiben die dargebotenen Vorſtellungen, vornehmlich um dieſer ſonſtigen Bekanntſchaft willen, ein unentzifferbares Geheimniß, oder er lehnt ſie als eine Sache des Aberglaubens von ſich ab, welcher dem geſunden Menſchenverſtande widerſpreche. Der religiöſe Glaube ſoll und muß aber der wohlweiſen Klugheit und Werkeltagsvorſtellung entgegenſtehn. Denn die Erhebung derſelben aus der Beſchränktheit zum Unendlichen und Wahren iſt der weſentliche Beruf der Religion, den ſie durch ſolche Umwandlung allein zu erfüllen vermag.

Für die Philoſophie treten in ihrem Felde die ähnlichen Bedingungen ein. Auch ſie hat es einzig und allein mit der Wahrheit, mit dem ſeiner ſelbſt bewußten, ſchaffenden und erhaltenden Grundprinzip aller Dinge zu thun. Dieſe ſelbſtbewußte abſolute Vernunft denkend zu erkennen und als Wahrheit zu erweiſen, iſt das Geſchäft jeder echten Metaphyſik. Und wie die Religion ſich nicht mit der bloßen Vorſtellung deſſen, was Gott iſt, genug ſein läßt, ſo begiebt ſich auch die Philoſophie an das Weltleben heran. Sie durchmuſtert die ganze Natur, das menſchliche Wiſſen und Wollen, die wahren Geſetze der Sittlichkeit in Familie und Staat, die geſchichtliche Entwicklung dieſer Gebiete u. ſ. f. Der Einſicht in einen ſo reichhaltigen Inhalt vergönnt ſie es dann nicht, ſich, als profane Weltweisheit etwa, in ſelbſtſtändigem Genügen von der Erkenntniß Gottes loszulöſen, ſondern ſie macht es ſich zur höchſten Aufgabe, zu entziffern, in wiefern die Wirklichkeit der vernünftig organiſirten Natur und menſchlichen Welt im eigenſten Weſen und Willen Gottes begründet ſei. Damit aber ſetzt auch ſie,

gleich der durch all unser Vorstellen und Handeln hindurch greifenden Religion, das seiner sonstigen Erscheinung nach Endliche in lebendige Verbindung mit Dem, was sie als das Unendliche erwiesen hat, und streift in dieser consequenten Vermittlung von Gott die falsche Abstraction bloßer Jenseitigkeit, von den Dingen und dem Wissen aber die Begrenzung ab, nur nichtig und vernunftlos zu sein. Daß ein so großartiges Unternehmen nicht ohne die innerste Concentration und Vertiefung des Geistes zu beginnen und durchzuführen sei, liegt für jeden am Tage. Schwieriger dagegen ist die Umwandlung einzusehn, der sich unser sonstiges Denken unterwerfen muß, wenn es nicht, statt sich die echt philosophische Wahrheit in denkender Ueberzeugung zu entwickeln, nur die geläufigen Trivialitäten mit dem äußeren Anschein systematischer Gründlichkeit wiederholen will. Was in der Religion Mysterium und Wunder bleibt, wird in der Philosophie das Speculative, das in seinem dialectischen Kampf gegen die endlichen Einseitigkeiten des Verstandes dieß beschränkte Denken ebensosehr von seinen Irrthümern reinigt, als es den Inhalt desselben zu seiner eigentlichen Wahrheit erhebt. In diesem Geschäft aber ergeht es der Philosophie, dem gewöhnlichen Bewußtsein gegenüber, schlimmer noch als den Vorstellungen der Religion. Der bornirte Verstand glaubt sich, weil er sich als Denken von Hause aus schon mit der Philosophie für gleichberechtigt ansteht, zu keiner Umgestaltung seiner gewohnten Functionen und lang geübten Verfahrungsart verpflichtet, und sucht sich, während er die speculativen Resultate als täuschende Mystificationen von sich weist, zugleich dem Untergange, der ihm von Seiten der Dialectik droht, durch die Klage über kleinliche Spiegelgefechte und niedrige Sophistik zu entziehn.

Dennoch, verglichen mit Religion und Wissenschaft, ist das Loos, welches die Kunst heutigen Tages in Bezug auf das Alltagsbewußtsein trifft, noch bei weitem precärer. Wo sie auf ihrer wahren Höhe steht wird auch ihrem frohen Blick offenbar, was dem gewöhnlichen Sinne ein verhülltes Geheimniß ist, die ewige innere Bedeutung Gottes, wie der natürlichen und

menſchlichen Welt. Nun wendet ſie zwar in ihren Darſtellungsarten auch nur das uns Gewohnteſte an, und ſcheint ſich, je tiefer ſie die Wirklichkeit erfaßt, oft um ſo weniger von deren Außengeſtalt zu entfernen, dieß Allbekannte aber ſchafft ſie zu einer ſo wahrheitsklaren innern und äußern Vollendung um, daß es gerade aus dieſem Grunde dem Hausverſtande ohnmöglich fällt, in ſolchen Werken die Anſchauung in ſich unendlicher Geſtalten, Begebenheiten und Handlungen vor ſich zu haben. Das gewöhnliche Bewußtſein erkennt darin nichts als das ihm Gewohnte, d. h. nichts Weiteres, als immer nur vereinzelte Züge und Geſtalten, begrenzte Begebniſſe, Zufälle und Wirkungen. Mit der Zurückführung derſelben auf ihre eigenſte Wahrheit, mit der beſeelten Einigung dieſer innerſten Weſenheit und deren individuellen Erſcheinung, mit der Schönheit des Wahren weiß das der Kunſt fremde Auge und Gemüth ſich in keiner Weiſe abzufinden. Und doch haucht nur dieſer freie Einklang jedem Werke der Kunſt den Athemzug jener Unendlichkeit ein, die auch den ſcheinbar endlichſten Gegenſtand und Inhalt mit einer neuen Geſtalt und Seele zu einem neuen höheren Daſein begeiſtigt. — Solch ein Werk iſt mit bloßer Menſchenhand und irdiſch dumpfen irrenden Sinnen, mit geſcheuter Abſicht und geübter Geſchicklichkeit weder an's Licht zu fördern noch zu genießen. Wie zur Production bedarf es zur Wiederauffaſſung eines ungewöhnlichen Genius und göttlichen Funkens. Wer dieſen nicht in ſich trägt und anzufachen weiß, dem wird die Schönheit, in je reinerer Glorie ſie vor ihm ſteht, zu einem um ſo verſchloßneren Zauberreich. Das erſte Mittel um das vergeſſene oder nie gehörte Entzifferungswort zu finden, das den Eingang öffnet, iſt auch hier wieder die innigſte Sammlung des Geiſtes. Auf dieſe Vertiefung gebührt, wie der Religion und Wiſſenſchaft, auch der wahren Kunſt ein voller Anſpruch. Wo finden wir aber heutigen Tages im Großen und Ganzen bei der Zerſtreuung der Intereſſen und Flüchtigkeit des Anſchauns noch eine Ehrfurcht der Seele und des Auges. Wer hat noch irgend Luſt, ſeine beſchränkte Perſönlichkeit, und mag ſie auch

noch ſo wenig werth ſein, hinzugeben, um ein Kunſtwerk, und ſei es das Unvergänglichſte, ganz in ſich aufzunehmen. Alles ſoll ſich nach unſerem Dafürhalten bequemen; es ſoll uns unmittelbar anſprechen, ſonſt ſprechen wir unmittelbar ab. Deshalb verſchreit der Alltagsſinn die bunten Schöpfungen der Phantaſie als Mährchenſpiel der Thorheit, und wendet ſich mit nüchterner Vorliebe zu jenen Werken hinüber, die ihn nur in ſeiner eigenen Mundart anreden, und keine andere Faſſungsgabe zu fordern brauchen, als für den Abdruck einer oberflächlichen Tageswelt nöthig iſt. Was dieſe bietet verſtehen Alle, und finden ſich darin behaglich. Denn vor dem Halben und Leeren in der Kunſt braucht die Halbheit nichts an ſich umzuprägen, und ſich durch nichts zu ergänzen. Weswegen überhaupt auch dieſe Bemühung! Iſt doch die Kunſt in unſrer Zeit für die Meiſten nichts anderes mehr, als die Sache bloßer Unterhaltung. Eine Abſpannung von Arbeit und Mühe, eine Zerſtreuung bei Sorge und Kummer, ein Vergnügen, um deßwillen wir uns nicht über unſere angewöhnten Vorſtellungen, unſere Altklugheit und Vorurtheile der Mode hinausheben wollen, ſondern das uns umgekehrt nur dann genießbar wird, wenn wir ganz in der Bequemlichkeit unſrer particulären Anſicht und Sinnesart verbleiben dürfen. Rang, Stand, Reichthum, der Zwang geſelliger Convenienzen, und wenn es hoch kommt, Jugend und Schönheit ſind Autoritäten, vor denen wir uns wohl noch beugen; der Genius der wahren Kunſt nicht. Mit der Ehrfurcht aber geht die Sammlung verloren, das Große zu faſſen, und die Tiefe, es zu ergründen. Denn wenn nun auch die ſtrengen Moraliſten kommen, und der Kunſt ihren beſten Reſpect zu bezeigen meinen, indem ſie durch ſie gebeſſert ſein wollen, d. h. wenn ſie von ihr erheiſchen, was weder ihres Amtes iſt, noch ihr Zweck werden darf, oder wenn die Frommen das Schöne verpönen, weil es die Erbaulichkeit nicht bieten mag, in der es die Magd der Kirche bleiben würde, ſo iſt der Standpunkt im Grunde derſelbe, nur die Anſprüche haben ſich verändert. Es geht immer nur die Naivetät vor ſich, von der Poeſie der

Kunſt zu fordern, ſie ſolle *proſaiſch* ſein; ein Widerſinn, deſſen ſich die ernſthaften Leute nicht ſchuldig zu machen wünſchen möchten, könnten ſie nur einmal im Leben ſehn, wie wunderlich dadurch ſie vor unbefangenen Augen ſich ausnehmen.

Was aber das eigentlich Proſaiſche im Unterſchiede von Schönheit und Kunſt dem Grundcharakter nach ſei, dieß näher zu verdeutlichen muß einem andern Orte aufbehalten bleiben. Für unſeren Zweck wird die Andeutung genügen, daß die proſaiſche Vorſtellung das gerade einſeitig *trennt*, oder nur in relative *Beziehungen* bringt, deſſen urſprüngliche *Einigung* zu ein und demſelben organiſchen Ganzen allein das Poetiſche und Kunſtgemäße ausmacht.

Die proſaiſche Sinnesweiſe ſieht ſich einerſeits rings nur von in ſich ſelbſt *bedeutungsloſen* Einzelnheiten und Aeußerlichkeiten umgeben; weshalb ſie nun auch für tiefere Erſcheinungen die Gabe verliert, das Echte und Wahre, wo und wie es irgend lebendig ſich ausprägen mag, zu erblicken. Andrerſeits iſt der proſaiſche Sinn nur auf das Inwendige und Allgemeine, mag es in noch ſo individuellem Daſein vor ihm ſtehn, auf das Geſetz in allem und jedem gerichtet, das er ſich nun, abgeſchieden von dieſer lebendigen Wirklichkeit, zu Kategorien, Sätzen und Beziehungen des Verſtandes befeſtigt, oder in Form des dialectiſchen und ſpeculativen Denkens zur Erkenntniß bringt. Drittens endlich kommt das Proſaiſche dann zum Vorſchein, wenn die geſetzliche Ordnung der Dinge und Verhältniſſe ſo durchgängig als fertige äußere oder innere Norm gewußt und ausgebildet iſt, und ihr allein practiſch und theoretiſch ſo ausſchließliche Macht und Gültigkeit zugetheilt wird, daß die beſonderen Situationen, Charaktere, Vorfälle, Handlungen, mit welchen dieß Geſetzliche in den concreten Zuſtänden ſeiner Wirkſamkeit ſich verflechten muß, nur einen beiläufigen Werth bewahren, und beide Seiten, ſtatt in urſprünglicher Verwebung *ein* unzertrennliches Leben zu ſein, vielmehr ausdrücklich geſchieden bleiben, und nur in dieſe oder jene Beziehung auf einander gebracht erſcheinen.

In dem zweiten der angedeuteten Fälle befindet ſich jede ſtreng wiſſenſchaftliche Auffaſſung; in dem dritten das practiſch Gute im weiteſten Sinne des Worts, und die religiöſe Vorſtellung; in allen dreien, was wir die Proſa der Alltäglichkeit zu nennen gewohnt ſind. Die Wiſſenſchaft hebt aus der geſammten Wirklichkeit der Natur und des Geiſtes nur die innerſten Prinzipien, welche in ihrer ideellen Allgemeinheit für die Anſchauung, Vorſtellung und Empfindung nicht vorhanden ſind, heraus, um ſie dem denkenden Verſtändniß und der beweiſenden Entwickelung zu überliefern. Das practiſch Gute ſeinerſeits führt zwar die inneren Zwecke zu beſtimmter Wirklichkeit aus, ſo daß es ihm an lebendiger Gegenwart keineswegs fehlen kann. Wie aber im Practiſchen während der Thätigkeit des Vollbringens Menſchen und Dinge, Zuſtände und Verhältniſſe, ſo weit ſie zu nützen ſind, der Natur der Sache nach müſſen zu dienlichen Mitteln herabgeſetzt werden, ſo bleibt nun auch in dem vollbrachten Zweck das Gute, als der weſentliche Inhalt, in ſolchem Maaße bevorrechtigt, daß die individuelle Form und Geſtalt dagegen als unweſentlich zurücktritt, und nicht, wie im Schönen und der Kunſt, zu dem gleichen Werthe ihres Inhalts, mit dem ſie Eins iſt, erhoben wird. Die Religion wiederum verfährt gleichfalls in ihrem theoretiſchen Felde um ſomehr auf ähnliche Weiſe, je mehr ſie überhaupt von dem Unterſchiede Gottes und der irdiſchen Wirklichkeit ausgeht. Nun bringt ſie wohl Beide in Verhältniß und iſt ſie zu vermitteln bemüht, die vollſtändige Ausſöhnung jedoch verlegt ſie aus der dieſſeitigen Welt und deren individuellen Gegenwart in ein Jenſeits hinüber. Damit ſcheidet ſie aber, um Gott allein die Ehre zu geben und Geiſtiges und Sinnliches, Geſchöpf und Schöpfer nicht in einander aufgehn zu laſſen, gerade dasjenige, um deſſen Einigung es der Kunſt zu thun iſt. — Ihre eigentliche Ausbeute jedoch findet die Proſa des Anſchauns und Vorſtellens, der Empfindung, des Denkens und Handelns erſt in dem bittern Ernſt und den Geringfügigkeiten des Alltagslebens. Die Alltäglichkeit nämlich bewegt ſich theilweiſe in ſchlechweg bedeutungsloſen Ereigniſſen und Lagen,

und concentrirt nun auch unſere Wünſche und Zwecke auf das an und für ſich Gleichgültige und Inhaltsarme, das ſie nur fälſchlich als intereſſereich und gehaltvoll vorſpiegelt. Anderentheils kann ſich die proſaiſche Ordnung der Welt in ihrem gewöhnlichen Laufe nur dadurch aufrecht erhalten, daß in Familie und Staat, Recht und Moral, Stand und Beruf, Geſelligkeit, Arbeit, Benehmen und Aeußerungsweiſe die allgemeinen Beſtimmungen in's Bewußtſein treten und ſich zu geſicherter Herrſchaft vollgültig entwickelt haben. Wobei denn vornehmlich der Verſtand allein in Thätigkeit zu ſetzen iſt. Dieſe Macht nun kann die verſtändige Regulirung aller Zuſtände nur durch die Unterwürfigkeit bekunden, in welcher ſie Individuen und Sinnesarten, die vielfach verzweigten beſonderen Verhältniſſe und einzelne Handlungen zu halten weiß. Dann ſteht aber das Weſentliche und Allgemeine als eine von Hauſe aus abgemachte Welt von Grundſätzen, Vorſtellungen, Gefühlen und Pflichten, von Formen der Mode, von Vorurtheilen des Herkommens und Uebereinkünften des Gebrauchs allſeitig geordnet da. Durch ſie iſt dem lebendigen Individuum ſeine Richtſchnur in jeder Rückſicht gegeben, und je kleiner der Kreis wird, in welchem es ſich noch allenfalls ſelbſtſtändig bewegen darf, um ſo mehr muß es ſich beeilen, ſeine urſprüngliche Natur, wenn ſie eine eigene Welt neuer Zuſtände aus ſich zu ſchaffen getrieben iſt, gegen das fügſame Einrangiren in die vorhandene Norm zu vertauſchen. Das eben iſt, vom Standpunkte der Kunſt aus geſehn, das Unerquickliche und Lebloſe an der Proſa der Wirklichkeit, daß in ihr außer den kleinen Empfindungen, Heimlichkeiten und Privatgeſchichten der Willkühr, nichts mehr als ſelbſtſtändige Hervorbringung beſtimmter Charaktere, überhaupt als eine Welt erſcheint, die ohne den Muth, die Leidenſchaft, Kraft und Geſchicklichkeit gerade dieſes Individuums nicht da ſein könnte. So iſt für keine Sache, keine That, keinen Zuſtand eine rege Begeiſterung, ein neuſchaffendes, friſches Intereſſe, eine Energie der ganzen Seele vorhanden; alles iſt eigentlich ſchon abgemacht, und braucht nur immer in gewohnter Art von Neuem wieder

angewendet zu werden. Für die freie Selbſtſtändigkeit aber, wenn ſie ſich gegen das Hergebrachte befeſtigen will, bleibt, ſelber proſaiſch, nur Raum für regelloſe Verkehrtheiten und bizarre Irrungen der Laune übrig.

Solch eine Proſa iſt nothwendig, aber das Gegentheil aller Poeſie. Wie ſehr dieß der Fall ſei, erhellt ſchon daraus, daß in Deutſchland, wo beſonders eine proſaiſche Weltanſchauung die geſammte nationale Sinnesweiſe, Wiſſenſchaft, Religion, Staat, Kirche und Familienleben, als Aufklärung des geſunden Menſchenverſtandes, durchdrungen hatte, ſich Poeſie und echte Kunſt ſeit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nur ſtets im Sturm und Drang gänzlicher Umwandlungen der Geſinnung und Vorſtellungsarten Bahn brechen konnte. Ich will nur an Klinger und Lenz, Goethe, Schiller, Tieck, die Schlegel, Novalis und Andere erinnern. Heutigen Tags aber ſteht es noch ſchlimmer. Die Proſa hat ſich noch ſchärfer durchgearbeitet, von den Anſchauungen und der Empfindung, wie die Kunſt derſelben bedarf, noch weiter entfernt; ſie wird noch vollſtändiger von Kindheit an eingeſogen, und wo ſie nicht vorhanden iſt, mit Mühe und Fleiß hineingebildet. Deſſenohngeachtet wollen die Wenigſten für das Bedürfniß der Kunſt und den Genuß ihrer Werke jene Umwandlung in ſich vollbringen, die ſie doch in Bezug auf jedes andere Gebiet nothwendig erachten würden. Es iſt nicht ohne mannichfache Erfahrungen zu glauben, wieviel die proſaiſche Nüchternheit und der vornehme Dünkel in ihren Forderungen an den Künſtler ſich gerade auf das baare Gegentheil deſſen zu gute thun, was die Kunſt erſt als Kunſt gedeihen macht. Und dennoch iſt die Beſchäftigung mit ihr zu keiner Zeit faſt verbreiteter geweſen. Hier aber verbirgt ſich eben die wunde Stelle. Weil die Grundrichtung unſerer Zeit nun einmal durchweg proſaiſch iſt, ſo beſchränkt ſich das Intereſſe der Kunſt nur auf das Geſchäft einer äußeren Bildung, und bleibt auf dem halben Wege zum Ziele ſtehn. Wie viele giebt es nicht unter den Künſtlern ſelbſt, denen von allen Dingen die wahre Kunſt am wenigſten am Herzen liegt. Ehrgeiz,

Gewinn, die Freude, doch auch vom Fache zu ſein, oder mitſprechen zu dürfen, die Befriedigung der Critik und Luſt der Kennerſchaft ſind häufiger als man meint, die Quellen jener geprieſenen Liebe, welche überhaupt im günſtigſten Falle, bei den größten Voranſtalten und dem ſcheinbar reinſten Enthuſiasmus nicht ſelten aus bloßer Selbſttäuſchung entſpringt, deren ſich Niemand freilich beſchuldigen will. Eigentliche Kunſtnaturen ſind höchſt vereinzelt da, oder verſinken, wenn ſie die Kraft nicht fühlen, wider den Strom ankämpfen zu können. An Kenntniſſen dagegen und Geſchicklichkeiten zeigt ſich eher ein Ueberfluß als Mangel. Gelehrſamkeit aber und Handgeſchick, wenn ihnen das Beſte fehlt, um das es ſich handelt, machen übel nur ärger. Es ergeht der Kunſt damit wie dem Glauben. Reicht doch ſelbſt die weit genug gediehene philoſophiſche Erkenntniß gleichfalls nicht aus. Denn die Kunſt ſoll den ganzen Menſchen in Anſpruch nehmen; ſein Auge und Ohr, ſeine Anſchauung und Vorſtellung, ſeinen Verſtand, ſeine ganze Seele, ſein tiefſtes Innere. Wer das Schöne hervorbringen oder faſſen will, muß durch und durch in ſich ſelber poetiſch ſein, und das eben iſt es, was der proſaiſche Menſch weder will noch vermag. Beſonders, wenn ſich außerdem noch, wie zu unſerer Zeit, die innere Kränklichkeit des Gemüths, die Nervenverſtimmung des Geiſtes, die ſcheue Kleinheit der Leidenſchaft, der Mangel an Energie und Selbſtſtändigkeit des Charakters, die in ſich verhauſte Selbſtſucht und erbärmliche Eitelkeit, das Beſſerwiſſen bei Mattheit der Theilnahme und Erhebung, die pretiös bedingende Begeiſtrung, die hochmüthige, traurige Frömmelei und prüde Moral, genug, wenn ſich alles hinzugeſellt, was uns, die wir die Vergangenheit büßen und ausleben müſſen, ſoweit von urſprünglicher Menſchlichkeit abgeführt hat, daß wir ſie aus lauter Bildung da zumeiſt verkennen und ſchmähn, wo ſie uns am reichſten entgegentritt, und nur da gefunden glauben, wo ſie am vollſtändigſten ausgeblieben iſt. Das urſprünglich Göttliche und Menſchliche aber wahr und ganz zur Schönheit zu bilden iſt der reinſte Beruf der freien Kunſt.

Doch es wird Zeit, zu dem Punkte wieder zurückzukehren, von dem unſere Betrachtung ausging. Wir ſuchten uns klar zu machen, weshalb es auch dem beſten Willen heut zu Tage ſo ſchwer gemacht ſei, ſich in die Kunſtvorzüge der vollendeten früheren Perioden hineinzufinden. Das Feſthalten an der eigenen Zeit und Proſa iſt der einfache Grund. Wir ſehen aus einer anderen Weltanſchauung heraus die Dinge um uns her mit ganz anderen Augen an; wir ſind von einer entgegengeſetzten Kunſt, die uns allein genehm und bequem iſt, umgeben. Iſt nun gar die Epoche, der nationale Sinn, aus welchem ein Kunſtwerk herſtammt, dem Grundcharakter nach, von Poeſie der Anſchauung und Empfindung noch völlig durchdrungen, während wir, die das Kunſtwerk genießen ſollen, nur in der lebenslangen Gewohnheit unſerer Proſa heimiſch ſind, und deren Echo aus jedem Gedichte, jedem Gemälde zu vernehmen wünſchen, dann freilich muß es um ſo ſchwieriger werden, uns das Fremde und Ferne zugänglich zu machen, jemehr daſſelbe echt künſtleriſcher und poetiſcher Art iſt.

Außerdem wächſt die Schwierigkeit mit den verſchiedenen Künſten. Poeſie z. B. iſt für Jeden, der nur überhaupt Phantaſie hat, verſtändlich. Und wer beſitzt nicht wenigſtens einige Einbildungskraft. Mit der Malerei ſteht es anders. Zu ihrem Verſtändniß iſt die angeborene, ausgebildete und ſtets in Uebung erhaltene Gabe nothwendig, die tiefſte Bedeutung, die feinſten, leiſeſten Unterſchiede der Formen und Farben, des Mienenſpiels, Charakterausdrucks u. ſ. w. ſchnell zu ergreifen und zu genießen. Darauf ſind wir in unſerm täglichen Leben nicht eingerichtet. Der wahre Künſtler allein lebt in der ſteten Gewohnheit des maleriſchen Blicks. Wir müſſen uns deshalb erſt bemühn, mit ſeinem Auge zu ſehen, mit ſeinem Herzen zu empfinden, mit ſeinem Geiſte aufzufaſſen, wollen wir die maleriſche Schönheit in Natur und Kunſt uns ganz zu eigen machen. Dieß erheiſcht bei Verſchiedenheit der Nationalität, der allgemeinen Weltanſicht und individuellen künſtleriſchen Auffaſſung und Darſtellungsweiſe ein Zurückhalten der eigenen Laune und Begrenzt-

heit, eine Weite und Arbeit, ein Lernen und immer neues Lernen, dem ſich die Wenigſten zu fügen Luſt bezeigen. Uebung und Zucht jedoch iſt nicht nur für die künſtleriſche Production, ſondern mehr noch für die wahre Beſchauung und den rechten Genuß erforderlich. Wer da nicht thätig ſein, Irrthümer eingeſtehen, ſein proſaiſches Selbſt überwinden, wer nicht lernen und umlernen will, wird es nicht weit bringen und darf nicht mitreden. Dieß ſind die weſentlichen Hinderniſſe, welche ſich zwiſchen die heutige Zeit und die echte Kunſt früherer Jahrhunderte ſtellen. In dieſer Gewißheit möchte ich in nachfolgenden Vorleſungen auch meinen Beitrag zur Verſtändigung über das liefern, was innerhalb der deutſchen und niederländiſchen Malerei in den reichſten Epochen ihres Entwicklungsganges als das wahrhaft Kunſtgemäße zu bewundern und zu ſtudieren iſt. Doch möchte ich Sie hiedurch nicht etwa anreizen, die gegenwärtigen Künſtler gering zu ſchätzen. Denn ich theile keineswegs die Meinung derer, welche die Kunſt nicht glauben höher preiſen zu können, als wenn ſie den Grundſatz verfechten, die Kunſt überhaupt ſei ein erſtorbenes Bereich, das ſich nicht wieder erheben werde. Ich möchte Sie nur bewegen, den eigenen Kunſtſinn da auszubilden, wo die Kunſt urſprünglich vorhanden war. Eben ſo wenig mache ich an die heutigen deutſchen Künſtler die Anforderung, ſie ſollten ſich den Werken des fünfzehnten, ſechszehnten oder ſiebenzehnten Jahrhunderts oder den heutigen Franzoſen ſpecifiſch nachbilden. Im Gegentheil. Wer jetzt nur Landſchaften ganz in der Weiſe Everdingen's malen wollte und könnte, Portraits im Typus van Dyck's oder Rembrandt's, die Begebenheiten der heiligen Geſchichte in der Art des van Eyck, Lucas von Leyden oder Rubens, der würde nur ohne die gleiche Energie noch einmal geben, was ſchon dageweſen und für ſich fertig und abgeſchloſſen iſt. Wir haben bereits ein ähnliches Beſtreben in Bezug auf die älteren Italiener in der deutſchen Malerei zum größten Theile mißglücken geſehn. Ebenſo giebt es unter den jetzigen Holländern viele ſchätzenswerthe Maler, die ſich in der Landſchaft dem Ruisdaal nachbilden, in

Wirthshausſcenen an Teniers, Jan Steen und Andere halten, oder Blumenſtücke nach Huyſum und Seghers arbeiten. Doch wenn ſie auch das Beſte liefern, was bei ſolchen Vorbildern in halber Eigenthümlichkeit zu leiſten iſt, ſo bleibt es doch in urſprünglicher Trefflichkeit, d. h. gerade in dem eigentlichen Mittelpunkte aller Kunſt, hinter dem zurück, was der Wiederholung nicht bedarf. Weniger noch hat den deutſchen Künſtlern die Nachbildung der heutigen franzöſiſchen Meiſter gelingen wollen. Das Nationale derſelben können ſie ſich nicht aneignen, zu der geiſtreichen Kühnheit ſich nicht ermuthigen, zu der gleichen Geſchicklichkeit nicht durchüben, zu der ähnlichen Erfindungsfriſche nicht begeiſtern, und ſo faſſen und geben ſie ſtatt des innern Lebens nur den äußeren Effect und die Uebertreibung der Manier. Dennoch iſt den meiſten unſrer gegenwärtigen Maler das Studium der neueren Franzoſen nach einer anderen Seite hin weſentlich zu empfehlen. Die deutſche Malerei des vorigen Jahrhunderts hatte ſich in Rückſicht auf die practiſche Behandlung der Farbe, auf das eigentlich Techniſche ihrer Kunſt überhaupt, immer noch mit Glück an die älteren Traditionen gehalten, die ſich aus der Rubens'ſchen Epoche und von den holländiſchen Meiſtern her fortgeerbt hatten. Mit dem neuen Jahrhunderte aber ſind dieſe Traditionen zu großem Schaden und arger Unbequemlichkeit vornehmlich während jener Pilgerſchaft und Wallfahrt nach dem heiligen Grabe der vorraphaeliſchen Werke verloren gegangen, und, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht wiedergefunden worden. Die Gründe und Art dieſes Verluſtes haben wir noch ſpäter zu beſprechen, für jetzt will ich nur auf das Factum aufmerkſam machen. Bei den Franzoſen dagegen hat ſich mit dem echten Malerauge faſt auch durchgängig, inſtinctartig oder durch Ueberlieferung und Lehre, die echte techniſche Behandlung forterhalten, und jetzt zu einer Spitze der Ausbildung geſteigert, welche mit der Meiſterſchaft der beſten Zeiten in die Schranken zu treten befugt wäre, wenn ſie ſich nur zu der formellen Virtuoſität auch noch die gediegene Gründlichkeit jener älteren Tage hinzuerwerben wollte. Nach

dieſer Seite hin von den Franzoſen geheim oder offen zu lernen, hat ſchon manchen wackeren deutſchen Künſtler gefördert. Und doch bleibt auch dann noch meiſt das Beſte, im Vergleich mit den Gipfelpunkten der Vergangenheit, zu wünſchen übrig. Meine Forderung beſteht deshalb darin, die neuere deutſche Malerei ſolle in Bezug auf die Vollendung der früheren Jahrhunderte dieſelbe Anſicht von der Kunſt als Kunſt im Allgemeinen, dieſelbe innere Lebendigkeit der Erfindung in ſich wach werden laſſen, der gleichen Unbefangenheit des Blicks folgen, ſich zu derſelben intenſiven Einlebung in die Geſtalt und Farbe der Dinge vertiefen, ſich dieſelbe Innigkeit des Gemüths, dieſelbe innere Fülle des Geiſtes bewahren, zu der gleichen Kraft entſchiedener Charakteriſtik und conſequenter Durchführung des Styls erſtarken, dieſelbe Abrundung jedes Werks zu einem gediegenen Ganzen, — genug das erreichen, was überhaupt erſt die Malerei zur Kunſt macht. In ſolch künſtleriſcher Lebendigkeit ſolle ſie dann die der Zeit gemäßen Stoffe ergreifen und in neuer Hervorbringung individuell vollenden. Vermag ſie aber dieſen Forderungen nicht Genüge zu thun, ſo ſoll ſie wenigſtens ſo klug und beſcheiden ſein, dieß Einfachſte zu wiſſen und einzugeſtehen, daß ſie von den frühern Meiſtern gerade um ſo viel überragt wird, als ihr dieſe Hauptelemente abgehn, ſtatt einbilderiſch zu meinen, auf der äußerſten Höhe zu ſtehen, weil ſie der Zeit nach die letzte Abſchwächung iſt.

Dieß Glaubensbekenntniß wollte ich vorausſchicken, damit Ihnen gleich vom Anfange an nicht unbekannt ſei, welche Bewandniß es mit dieſen Vorträgen habe.

Die Aufgabe, die ich mir durch eine derartige Auffaſſung der Sache ſtellen muß, kann nur darin ihre Löſung finden, daß ich den breiten Graben auszufüllen ſuche, den die Jahrhunderte zwiſchen uns und der Einſicht in die Vorzüge derjenigen Epochen und Meiſter gezogen haben, welche mir innerhalb der Entwicklungsgeſchichte der deutſchen und niederländiſchen Malerei als die Erſten und Vorzüglichſten hervorzuleuchten ſcheinen. Ich will verſuchen, Sie in den künſtleriſchen Sinn und Geiſt jener

Zeiten und Meiſter zu verſetzen, und dadurch zur Würdigung und zum frohen Genuß der einzelnen Werke, ſo weit ich es durch ſchnell ſkizzirte Ueberblicke im Stande bin, hinzuführen.

Ein ſolches Vorhaben möchte ſich auf den für die Kunſtgeſchichte bekannten und bisher betretenſten Wegen nicht zum Ziel bringen laſſen, obſchon gerade unſer Gegenſtand zu neuen critiſchen Forſchungen und äußerlich hiſtoriſchen Feſtſtellungen den ergiebigſten Stoff darbietet. Denn es giebt vom dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ab faſt in der ganzen Geſchichte der Malerei keine Epoche, in welcher ſich, wie bei den älteren Niederländern, ſo viele Künſtlernamen ohne beglaubigt denſelben zukommende Gemälde finden, und ſo viele Gemälde ohne hiſtoriſche Gewißheit über deren wirkliche Meiſter. Auch mit der oberdeutſchen Malerei geht es hin und wieder ähnlich, in der cölniſchen Schule wird die Sache gar erſt mißlich, und rechnet man hiezu noch die mehrfach ungewiſſe Wechſelbeziehung der Meiſter, Schüler und verſchiedenen Schulen, ſo wird das Feld der äußeren Forſchung immer breiter. Hier würde eine hiſtoriſche Critik wie ſie z. B. Rumohr in Rückſicht auf einige Epochen der älteren Italiener bis auf Raphael mit Scharfſinn, vielſeitig gewiegter Gelehrſamkeit, und vor allem mit Geiſt unternommen hat, höchſt förderlich und dankenswerth ſein. Nur wer es weiß und erfahren hat, welch ein Aufwand von Zeit, Fleiß, Beleſenheit und Zufällen des Glücks zu ſolchen Studien gehört, kann deren Reſultate vollſtändig ſchätzen. Wenn ich mich deßhalb zu unſerem Zweck einer ähnlichen Behandlungsweiſe entziehe, ſo geſchieht es keineswegs, wie man gemeinhin von der heutigen Philoſophie der Kunſt und Kunſtgeſchichte zu behaupten liebt, aus philoſophiſch vornehmer Oberflächlichkeit, ſondern weil unſere Aufgabe die Befriedigung anderweitiger Bedürfniſſe fordert. Uns nämlich muß es hauptſächlich auf das ankommen, was nach der religiöſen wie nach der weltlichen Seite hin in jeder Epoche die allgemeine Weltanſchauung ausmacht, ſo wie auf die Art und Weiſe, in welcher dieſelbe von den einzelnen Schulen und hervorſtechenden Meiſtern künſtleriſch gefaßt und maleriſch iſt

herausgearbeitet worden. Wir haben uns z. B. zu erklären, wodurch ſich in dieſer Rückſicht die Schule zu Cöln von der weithin wirkenden Schule der Gebrüder van Eyck in den Niederlanden, und dieſe wieder von den oberdeutſchen Malern unterſcheidet, unter denen Dürer als Culminationspunkt daſteht; wogegen Rubens ſodann mit ſeiner breiten Schar von Schülern an einem Ziele anlangt, von welchem aus ſeine univerſell zuſammenfaſſende Schöpferkraft ſelbſt die Glorie der italieniſchen Meiſter zu überſtrahlen wagt; während die Holländer des ſiebenzehnten Jahrhunderts endlich in ganz veränderter Richtung, in Darſtellung der heimiſchen Natur, häuslicher Scenen, Thiere, Blumen eine neue Kunſthöhe erreichen, die in ihrer Sphäre gleich unübertroffen geblieben iſt. Mit der Betrachtung dieſer Unterſchiede möchte ich den doppelten Zweck verfolgen, einerſeits eine lebendige Vorſtellung und Empfindung von der inneren und äußeren Größe der Epochen, Schulen und berühmteſten Meiſter zu geben, andererſeits wünſchte ich, wenn auch nicht in philoſophiſcher Form, doch mit philoſophiſchem Sinne und Geiſt zu einer wiſſenſchaftlichen Einſicht in den Gang und Verlauf dieſer reichſten Perioden das Meinige beizutragen. Der letztere Theil unſeres Zwecks legt mir die Pflicht auf, den innerſten Charakter der Malerei überhaupt, und näher der deutſchen und niederländiſchen Malerei, ſo tief und reichhaltig es gelingen will, zu ergreifen, um von hier aus vorſtellig zu machen, in wiefern der Natur der Sache nach gerade dieſe Epochen und Schulen, dieſer beſtimmte Kreis von Gegenſtänden und deren beſondere künſtleriſche Conception und Darſtellungsweiſe hervortreten konnten.

Zu der vollſtändigen Erfüllung einer ſo ſchwierigen Aufgabe fehlt es leider jedoch, ſowohl in Rückſicht auf das Empiriſche als auch in Betreff einer geiſtvollen Auffaſſung der Epochen und Werke, an Vorarbeiten, welche dem zu vergleichen wären, was z. B. Winckelmann für die alte Sculptur geleiſtet hat. Das Meiſte muß im Gegentheil erſt gefunden werden. Denn auch die neueſte Aeſthetik hat zwar durch Schelling, Solger und Hegel für die Kunſtgeſchichte im Allge-

meinen zu weiter Ueberſchauung die günſtigſten Standpunkte eröffnet, für unſer beſonderes Feld aber, Hegel ausgenommen, im Ganzen und Einzelnen wenig gethan.

In dieſem Sinne kann die nachfolgende Skizze auf nichts Anderes Anſpruch machen, als ein Hinwegräumen hindernder Vorurtheile, wie die kunſtwidrige Richtung der Zeit ſie erzeugt, veranlaſſen, und die anregende Einleitung in ein tieferes Verſtändniß liefern zu wollen.

Zweite Vorlesung.

Wir müssen, um näher an unseren Gegenstand heranzutreten, den mit Unrecht bestrittenen Satz an die Spitze stellen, daß die Malerei, ihrer Nebenbuhlerin der Sculptur gegenüber, diejenige bildende Kunst sei, welche ihren Darstellungsmitteln nach sich vorzugsweise für die Empfindungs- und Anschauungsart der christlichen Welt eigne, und deshalb auch innerhalb des Christenthums erst ihre reichhaltigste Ausbildung und malerische Vollendung gewonnen habe. — In jeder einzelnen Kunst fordert der Inhalt, den sie zu gestalten unternimmt, ein Zusammenstimmen mit dem sinnlichen Material, in dessen Element sich das bestimmte Kunstwerk bewegt. Fehlt diese Harmonie, so kommt entweder der ergriffene Inhalt nicht zu seiner wirkungsvolleren Explication, oder will sich derselbe seinem ganzen Charakter nach entfalten, so läßt er seinerseits wieder das äußere Material, sei es Farbe, Gestein, Töne, oder Sprachlaute und Wörter, nicht zu vollständiger Ausbildung gelangen, oder muß dies Material umgekehrt im Typus einer weiterreichenden Kunst behandeln. Unter Inhalt aber können wir hier im Allgemeinen die religiöse oder sonstige Weltanschauung eines Volks und Individuums verstehn, die, von der Phantasie ergriffen, für den Maler, Architekten, Musiker oder Dichter zu der künstlerisch hervorrufenden, tragenden, belebenden Grundlage wird, aus welcher in jedem seiner Werke der ganze Charakter der Conception und Darstellung hervorgeht. Das innerste Princip solch einer Weltanschauung ist es, das, wie gesagt, in Verwandschaft mit dem Material und der damit zusammenhängenden Auf-

faſſung und Durchführung einer beſtimmten Kunſt ſtehen muß, wenn dieſe ihre gemäßeſte Entwickelung erreichen ſoll.

Nun iſt jede einzelne Kunſt, was ſie iſt, nur dadurch, daß ſie ſich in einem von den übrigen Künſten unterſchiedenen ſinnlichen Elemente und dadurch in anderen Formen entfaltet. Soll aber bei ſolchem Unterſchiede ein beſonderes Material, wie das der Sculptur im Gegenſatze der Muſik, mit den Gebilden ſelbſt zuſammengehen, welche darin ſich auszudrücken beſtimmt ſind, ſo muß auch dieſer durch die verſchiedenen Künſte darſtellbare Inhalt unterſchiedener Art ſein. Dieß giebt man gewöhnlich ſchon in der Rückſicht wenigſtens zu, daß man behauptet, jede Kunſt habe ihre Grenzen, die ſie nicht überſchreiten dürfe. Faſſen wir dieſen Punkt ſchärfer ins Auge, ſo läßt ſich allerdings nicht läugnen, daß die geſammten Künſte einerſeits aus ein und derſelben Weltanſchauung ihren Urſprung gewinnen und aus ihr den gleichen Inhalt entnehmen können. Wie es z. B. griechiſche Baukunſt, Sculptur, Malerei, Muſik und Poeſie giebt, und wiederum alle dieſe Künſte ſich der mythologiſchen Vorſtellungen bemächtigen und dieſelben jede in ihrer Weiſe zur Darſtellung bringen. Gleichmäßig erſtrecken ſich alle Künſte über den Geſammtkreis der Völkeranſchauungen, die ſich im Laufe der Weltgeſchichte entwickelt haben. Denn auch im Orient finden wir Sculptur, Malerei und Muſik, und begegnen ebenſo in der chriſtlichen Kunſt der Architektur und Bildhauerei. Andererſeits aber darf ebenſowenig überſehen werden, daß jede beſondere Kunſt theils an dem gleichen Inhalt nur diejenigen Seiten heraushebt und behandelt, welche ihrem Material und dem dadurch bedingten Styl vorzugsweiſe entſprechend ſind, theils nur innerhalb einer beſtimmten Weltanſchauung zu ihrer wahrhaften Vollendung, ohne in die Darſtellungsart einer fremden Kunſt hinüberzuſchweifen, gelangen kann. Die weiteſten Künſte in dieſer Rückſicht ſind die Architektur und Poeſie. In ihnen geben die entgegengeſetzten Gründe das gleiche Reſultat.

Die Baukunſt, ſtatt den eigenthümlichen Gehalt einer nationalen und religiöſen Weltanſchauung zu deren vollſtändig entſpre-

chenden Göttergeſtalten, Helden, Thaten, innern Geſinnungen, Empfindungen und Handlungen lebendig zu verkörpern, kann gleichſam nur das feſte Knochengerüſte, die Grundpfeiler dieſer reichbewegten Welt hinſtellen; jenen Urgebirgen ähnlich, um welche ſich dann die bunte Landſchaft mit Wald, Wieſen, Quellen und Strömen, Gethier und Menſchen verſchiedenſter Art herbreitet. Dieſes architektoniſche Gerüſt des Menſchen und ſeiner religiöſen und weltlichen Zuſtände und Handlungen kann nun zwar den Geiſt einer Zeit, Nation, Kunſtrichtung mit individueller Erfindung zu künſtleriſch durchgreifender, wenn auch einfacher Charakteriſtik in ſich aufnehmen, in Bezug aber auf das Zuſammenſtimmen ihrer Formen mit dem, was ſich in ihnen widerſpiegeln ſoll, braucht die Baukunſt nicht weiter zu gehen, als etwa das Skelett der verſchiedenen Thierarten, des Elephanten, Löwen, Adlers ſchon das individuelle Leben dieſer Thiere kenntlich macht, oder auch in der Form der Hügel und Thäler, Felskuppen und Gebirgszüge der Grundtypus eines Landſtrichs und ſeiner Bewohner ausgeprägt iſt. Denn die Architektur geſtaltet ihr Felsgeſtein, Holz oder Mauerwerk theils nur ganz unter dem Geſetz der Schwere, des Laſtens und Tragens, theils in Formen, deren Geſtalt mit dem, was ſich darin kund giebt, einen weit entfernteren Zuſammenhang hat, als die menſchliche, geiſtig belebte Körperform, die göttergeleitete That und Handlung oder die individuelle Empfindung und der Ausdruck des innerſten Gemüths. Bei dieſem zwar gründlichen aber *entfernter* liegenden Zuſammenhange des religiöſen oder weltlichen Geiſtes, der ſich durch die Baukunſt ſeine Wohnſtätte erbaut, und der Formen dieſer äußeren Umgebung iſt die Architektur, um ſich voll und ganz auszubilden, nicht an eine *beſtimmte* Religion und nationale Anſchauung gebunden. Tempel, Kirchen, Palläſte, Thore, Brücken, öffentliche und Privatgebäude ſchön zu geſtalten iſt ein Trieb und Beruf faſt aller Nationen, die reichhaltigen Sinn für ſchöne Kunſt in ſich tragen, und gedeiht in allen Jahrhunderten, in denen überhaupt die Kunſt ſich regt. So wenig aber iſt die ſchöne Architektur, wie Manche

gewollt haben, aus dem Kreiſe der freien Kunſt auszuſchließen, daß die Periode ihrer Blüthe gerade die Zeit des urſprünglich gediegenſten Ernſtes und der ſachlichſten Kunſttiefe bekundet. In dieſem Sinne ſind die orientaliſche, griechiſche, römiſche, mittelalterliche Baukunſt, jede in ihrem Charakter, von gleicher Vortrefflichkeit und gleichem Reichthum.

Umgekehrt iſt die Poeſie in der ähnlichen Weiſe zu ihrer Ausbildung an keine beſtimmte Zeit und Weltanſchauung gefeſſelt, weil ſie alles, was in den Menſchengeiſt eingeht und der Phantaſie zugänglich iſt, in ſeiner eigenſten Form und Geſtalt vor die innere Anſchauung und Empfindung bringen kann. Denn ihr ſinnliches Material, der Ton und Rhythmus der Sprache, legt ihr, im Vergleich mit dem Material der übrigen Künſte, kein Hinderniß in den Weg, und giebt ihr keine andere Begrenzung, als das Verbot, es nicht bei äußerlichen Beſchreibungen bewenden zu laſſen, und die Ohnmöglichkeit, die innerſte ſtumme Empfindung wortlos auszudrücken. Ihr eigentliches Element, in dem ſie ſchafft und bildet, iſt nicht die ſchwere Materie, nicht Farbe und Ton, ſondern die innere Phantaſie ſelber, und wie dieſe der allgemeine Boden und Urſprung aller Kunſt iſt, gehört ſie allen Völkern an, und dichtet und ſinnt durch alle Jahrhunderte fort.

Beſchränkter dagegen ſind die drei mittleren Künſte, Sculptur, Malerei und Muſik. Es giebt zwar Muſik bei den Chineſen, Indern und alten Hebräern, wie bei den Griechen, im Mittelalter und der modernen Zeit, Keiner aber wird läugnen wollen, daß erſt innerhalb des Chriſtenthums ſich alle unendlichen Tiefen der Harmonie und unergründlichen Zauber der Melodie zu wahrhafter Freiheit entwickelt und vollendet haben. Daß es ſich nun mit der Malerei ähnlich verhalte, war der Satz, von welchem wir ausgingen. Wir werden ihn nach flüchtiger Vorbereitung jetzt erſt am beſten durch eine kurze Vergleichung mit der Sculptur verdeutlichen, und uns dadurch zugleich den Weg zu weiteren Verſtändigungen bahnen können.

Was auch die Sculptur mag ausdrücken wollen, das Sein

und Leben der Götter oder der Menſchen und Thiere, ſie ſtellt dieſen Inhalt jedesmal in vollſtändig räumlicher Geſtalt, und im Unterſchiede der Architektur, in dem Typus derjenigen Naturformen vor uns hin, in welchen der gleiche Inhalt auch ſonſt ſchon außerhalb der Kunſt erſcheint. Dabei kommt es ihr jedoch nicht auf eine Art der Lebendigkeit an, deren Schein erſt durch die maleriſche Färbung hervortritt, ſondern ſie concentrirt ſich auf die leibliche Form als Form, und erſetzt die eigentliche Naturfarbe der menſchlichen Haut, des thieriſchen Fells, Haars, des Auges, will ſie in ihren echten Grenzen bleiben, durch die gleichmäßigere des Erzes, Elfenbeins, Marmors u. ſ. w. Denn mögen die Alten auch ihre Statuen noch anderweitig gefärbt haben, ſo kann dieß immer nur zu dem Zwecke geſchehen ſein, die Geſtalt als Geſtalt klarer heraustreten zu laſſen, oder ſie in Bezug auf die Umgebung, ſei es in Harmonie oder in abſichtlichen Farbengegenſatz zu bringen, nicht aber um künſtleriſch den Schein wirklichen Athmens und Lebens zu erreichen, den erſt die Malerei in ihrer höheren Vollendung zu geben weiß. Die Sculptur ſteht deshalb dann allein auf ihrem gemäßen Standpunkte, wenn ſie ſich mit der Darſtellung deſſen begnügt, was ſich durch die Geſtalt als bloße Körperform, ohne nähere Beſeelung und Beſonderung durch die Farbe, vollſtändig ausprägen läßt. In Rückſicht auf den Ausdruck des innern geiſtigen Lebens gehört in ſofern zu ihren vollkommen lösbaren Aufgaben nur die Sphäre, welche von Hauſe aus mit dem Körperlichen und den Naturſeiten des menſchlichen Lebens in enger Gemeinſchaft und ungetrübter Harmonie ſteht oder ſtehen kann. Denn nur ein derartiger Inhalt vermag ſich im menſchlichen Körper unverkürzt auszudrücken, und ergießt ſich durch die geſammte Geſtalt, ohne überwiegende Concentration auf die feineren und feinſten Seelenzüge des Geſichts, Mundes, Auges u. ſ. f. Das volle Spiegelbild des innerſten Gemüths, die ſubjectiven Tiefen der Liebe, Rührung, Innigkeit, Demuth, des ſtillen Schmerzes und jeder anderen Empfindung und Leidenſchaft, die nicht bis zur Oberfläche der Muskeln, Sehnen, des Fleiſches,

der Bewegung herandringt, kann die Sculptur, im Vergleich mit Malerei, Muſik und Poeſie, nicht in zureichendem Maaße liefern.

Ferner muß der Bildhauer ſich einen Inhalt wählen, der ſich nicht nur ganz durch leibliche Formen überhaupt, ſondern durch eine *beſtimmte* individuelle thieriſche oder menſchliche Geſtalt und Stellung erſchöpfend darſtellen läßt. Der Verſuch z. B., die ſchaffende Macht, die Weisheit und Gerechtigkeit Jehovah's oder Gott Vaters durch Lockenhaupt, Stirn, blickloſes Auge, Arm, Bruſt, Bein, Mantel oder ſonſtige Gewandung, in ebenſo ſculpturmäßiger Weiſe wiedergeben zu wollen, als es beim olympiſchen Zeus, der Juno, dem Apollo möglich iſt, würde gewiß mißglücken. Für den Ausdruck deſſen, was in Gott Vater liegt, reicht keine beſtimmte Geſtalt als Geſtalt hin. Der Inhalt muß *begrenzter* und mit dem Leiblichen verwebbarer ſein.

Eine *dritte* Forderung können wir darauf beſchränken, daß die Sculptur weder die zufällige Eigenthümlichkeit des menſchlichen Innern, noch das Flüchtige und Momentane zu ihrem angemeßenen Gegenſtand zu nehmen habe, ſondern das Echte und Gehaltvolle, Bleibende und Fertige. Die vorübergehende Miene, das Spiel der Laune, die Willkür der Leidenſchaft, Schlechtigkeit, Bosheit und Nichtswürdigkeit, das geiſtig Diaboliſche und leiblich Widerwärtige geben nicht das echte Bereich für Sculpturdarſtellung ab. Und wie ſie auf ihrer reinen Höhe den gediegenſten Gehalt der Natur, der Götter und Menſchen in die äußere Körperform als in ein unvergängliches Gefäß, als in die entſprechende Heimath, und das urſprüngliche und letzte Daſein einſenkt, ſo muß ſie auch nicht das Zufällige oder gar Abnorme, die Verunreinigungen und Mißbildungen der thieriſchen oder menſchlichen Geſtalt, ſondern gleichſam die ewige Form derſelben hinſtellen. Statt der wechſelnden Eigenthümlichkeiten und Particularitäten dieſer oder jener zufälligen Geſichtsbildung, Gruppirung, Stellung, Bewegung findet und erfindet ſie deshalb, wo ſie zur Spitze ihrer Sculpturvollendung gelangt, die gattungsmäßigen normalen Formen des thieriſchen oder menſchlichen

Körpers; die ewigen Jugendblüthen der Schönheit. In der Kunst jedoch ist die bloße Regel und gesetzmäßige Norm als solche todt, trocken, kalt, und erhält erst künstlerischen Hauch und lebendige Kunstseele, in sofern sie mit Individualität der Erscheinung in Einklang gesetzt wird, und dadurch als in sich fertiges entsprechendes Ganzes in selbstständiger Erfindung und Ausführung dasteht. Die echte Sculptur aber geht in ihrer Verlebendigung nicht bis zu particulären Zufälligkeiten der Züge, Formen und Bewegungen fort, sondern streift dieß Veränderliche im Gegentheil ab, reinigt und erhebt die Gestalt, und behält von dem Individuellen des geistigen Ausdrucks und der leiblichen Form nur soviel bei, als sich zu vollendeter Abgeschlossenheit mit dem Gattungsmäßigen verschmelzen und in die reinste Uebereinstimmung bringen läßt. Hiemit ist dann auch die Seite zu verbinden, daß die Sculptur weniger den Beruf hat, Momente tragischer oder komischer Handlungen, Zwiespalt, Kampf darzustellen, als vielmehr einzelne in sich abgeschlossene Gestalten, in conflictlosen Situationen, ohne Macht und Wildheit, Härte und Gewalt hervorbrechender Leidenschaft, mehr in seliger Ruhe, als nach Außen gekehrt und in die tausendfältigen Verhältnisse und Streitigkeiten des Lebens verwickelt. Erst in Gruppen und Reliefs, in denen die Sculptur sich schon der malerischen Composition und Ausdrucksweise zu nähern beginnt, sind epische Aufzüge und concentrirtere Scenen an ihrem geeigneten Platze. Die Hauptkraft aber der eigentlichen Sculptur bleibt immer die einzelne Statue der Götter, Heroen und hervorragenden Individuen, die für sich schon eine abgeschlossene Welt, ein genügendes Ganze sind, dargestellt als menschliche Gestalt, ohne weitere Umgebung. In diesem durchgängigen Gleichmaaße eines in sich gediegenen Gehalts und seiner individuellen kunstbeseelten und leiblichen Erscheinung, in dieser wechselseitig freien Ergänzung, welche nach Seiten des Innern wie der Gestalt das Substantielle und die belebende Besonderung in ersten glücklichen, streitlosen Einklang bringt, in dieser vollständigen Harmonie des innern Lebens mit seiner körperlichen Form,

gewinnt die Sculptur die gleichsam gesättigte Großheit, den Adel, die freie Ruhe, die Schönheit der Form, die in jeder Rücksicht fertige Abgeschlossenheit, durch welche sie in ihrer Sphäre eine Befriedigung gewährt, die keinen Wunsch und keine Forderung mehr unerfüllt übrig läßt.

Unter allen Weltanschauungen nun trifft vorzugsweise die griechische, im Unterschiede von der orientalischen und christlichen, mit dem angegebenen Charakterzuge zusammen. Nach griechischer Vorstellung ist die Natur ebensowenig von einem Gotte, der ausschließlich als Geist gefaßt ist, geschaffen und ihm gegenüber bloße Creatur, als das geistige Leben auf seiner höchsten Stufe naturlos bleibt, sondern die Natur liegt gleichsam noch als der echte Boden da, aus dem und auf dem auch das geistige Dasein frei und frisch in unbefangener Verschwisterung erwächst. So sind die Götter, wenigstens das Geschlecht des Zeus, dessen Darstellung hauptsächlich die Sculptur unternahm, geistige Götter, doch sosehr zugleich mit Naturgrundlagen verwachsen, daß nun auch die Naturform des Geistes, die menschliche Gestalt, sie um so angemessener ausdrücken kann, als jeder einzelne Gott, wie sehr sich in ihm auch die ganze göttliche Hoheit und heitre Freiheit wiederspiegelt, dennoch nur einen begrenzten Umkreis der Wirksamkeit, Macht und Leidenschaft beschreibt, und als in sich besonderes Individuum auf sich selber beruht. Es sind Götter dieser Welt, menschliche Götter, kein außerweltliches jenseitiges Himmelreich. Dieß Alles macht sie zu Göttern der Sculptur, obwohl dieselbe die tragischen Kämpfe, die in der griechischen Mythologie liegen, vornehmlich der Poesie überlassen muß, und sich statt dessen die seligen Göttergestalten in dem Frieden ihrer kampflosen Situationen zum Gegenstande nimmt.

Die ähnliche menschlich gesunde, frohe Einigung von geistigem Leben und Naturdasein durchzieht auch die menschliche Welt. Die Lust der Sinne, Triebe und Leidenschaft sind dem Menschen noch nicht durch ursprünglichen Abfall von Gottes Gebot als Erbsünde zu steter Ueberwindung aufgebürdet, sie befreunden sich

noch der Vernunft und dem Geiſte, der, um gut und ſittlich zu ſein, nur das Uebermaaß des Sinnlichen von ſich abzuhalten hat, und überhaupt noch nicht zu der ſubjectiv vertieften Entgegenſetzung gegen Gottes Willen und Gebote kommt, die ihn dem Böſen überantwortet. Auch dieſer Kreis bietet für die Sculptur einen günſtigen Stoff zur Darſtellung von Helden, Ringern, Discuswerfern, Fauſtkämpfern und ſo vielen anderweitigen Gegenſtänden dar, deren ich nicht weitere Erwähnung thun will.

Werfen wir dagegen einen Blick auf die chriſtliche Weltanſchauung, ſo finden wir umgekehrt den vielgeſtaltigen Götterkreis zuſammengezogen zu einem Schöpfer, Erhalter und Lenker aller Dinge, die beſchränkte Macht und Weisheit zur Unendlichkeit erweitert, zur Perſönlichkeit eines Gottes concentrirt, der zwar in ſich verdoppelt iſt als Vater und Sohn, doch ſchlechthin Eins bleibt im Geiſte der Liebe. Das Leben dieſes dreieinigen Gottes iſt zunächſt ein rein geiſtiges Himmelreich, außerweltlich, ohne Naturgrundlage, kein Götterfürſtenleben auf dem Olymp, kein Ernähren mit Nektar und Ambroſia, kein unauslöſchliches Lachen, kein Rathsverſammeln, Streiten, Schmeicheln und Beſchließen. Gott erfährt ſtatt deſſen den ewigen Preis der unzählbaren Engelſcharen, und wenn Zeus ſeine Herrſchaft erſt erkämpfen und befeſtigen muß durch den Sieg über die Giganten und Titanen, ſo thut ſich auch hier zwar ein Abfall der Engel zum Böſen hervor, ein Kampf und Sturz der Abtrünnigen, die aber, wenn auch in ihrem infernaliſchen Reiche ſcheinbar frei, dennoch, Gott gegenüber von Hauſe aus überwunden, in der Qual des beſiegten Widerſtrebens und der ſelbſtbewußten Nichtigkeit verharren müſſen.

Dieſen Kreis in entſprechender Weiſe darzuſtellen möchte der Sculptur ſchwer fallen. Aber auch das Chriſtenthum bleibt bei dieſer Sphäre nicht ſtehn. Gott ſchafft die Natur und den Menſchen. Indem er ſich jedoch in ſich abſchließt von ſeinem Geſchöpf, wird die Natur zum Uebel, und das erſte Menſchenpaar ſchon widerſteht der Lockung zur Sünde nicht. Und den-

noch liebt Gott sein Geschöpf, das er gemacht nach seinem Ebenbilde, und er erlöst die Welt vom Bösen durch die Erkenntniß Gottes, und das Handeln nach seinem Gebot. Was Gott sei kann nur Gott offenbaren. Er selbst wird Mensch, einzelner, wirklicher, ganzer Mensch; ja so tief geht er ein in die menschliche Natur, daß er nur durch Ersterben dieses einzelnen Daseins wahrhaft zu Gott, zu sich zurückkehren kann. Der Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt geht Verrath, Verspottung, Geisselung, Marter, Kreuzigung und Begräbniß voraus. Denn das Fleisch muß sich überwinden, opfern, ertödten, das Selbst seine angeborene Einzelheit von sich abthun, um wahrhaft im Geiste eins zu sein mit Gott. Die Geschichte der Offenbarung schließt eine ewige Passionsgeschichte in sich, durch die allein die tiefe Versöhnung erreichbar wird, zu deren Verwirklichung Gott selbst den Weg der Geburt und Leiden, des Todes und der Auferstehung entlang gewandelt ist. Diese vorgezeichnete Bahn hat deshalb die ganze Menschheit nachzugehen. Denn jeder Einzelne soll nicht nur naturgeboren und Mensch, sondern Mensch sein mit Gott und in Gott, ein Glied der einen Gemeine. Das Reich dieser Welt soll werden ein Gottesreich. Aber die Welt ist ungläubig, heidnisch, gottlos, der Heilige wird verfolgt, sein Leib gemartert, und wenn ihn auch keine fremde irdische Gewalt unterdrückt und zum Tode führt, so hat er die Schlange der Sünde in der eigenen Brust, er ist unwürdig Gott gegenüber, und muß in schwerer Buße die Welt von sich werfen, die angeborene Härtigkeit durchbrechen, damit er dem sich versöhnt fühle, der gnädig ist den Bußfertigen. Da bietet, wie zuerst die Geschichte Christi und der Seinen, so jetzt die Geschichte der Märtyrer, Heiligen, Büßer, die ganze christliche Legendengeschichte einen unerschöpflichen Stoff für die Darstellung wildester irdischer Leidenschaft, tiefster Zerknirschung, härtester Buße, höchster Verzückung und Befreiung dar. Es ist zum Theil eine barbarische Historie greuelvoller Begebnisse, eine Furchtbarkeit körperlicher Pein und Seelenschmerzen, aber die schaudernde Qual des Leibes ist dem

Gemüthe süß, eine Wonne in Gott, der ähnliche Martern geduldet; der Schmerz der Seele ist durchwärmt und durchleuchtet von Seligkeit, denn von dieser Schädelstätte ab führt der Weg zu Gott und der Gemeinschaft mit den Auserwählten, die überwunden haben, und die Wunder des Glaubens strahlen verkündigend durch die Wüstheit und Finsterniß hin. Und so thut sich denn auch, unabhängig von solchem Seelenleiden und Leibesschmerz, ein Reich der Freudigkeit schon diesseits auf. Es ist der Menschheit durch die Passion ein unendliches Heil widerfahren. Gott ist worden wie unser Einer, auf daß der Mensch überwinde, was ihn von Gott trennt. Von der Gewißheit dieses Heiles aus verbreitet sich über den Menschen und alles, was um ihn lebt und sich des Daseins erfreuen mag, ein Gefühl der Anbetung und frohen Verehrung, der freien Liebe und inbrünstigen Heiligung, das sich von ernster Beruhigung an zu allen Grazienspielen seliger Lust und glücklichen Uebermuths unbefangen erheitern, und jede Pracht und Herrlichkeit verschwenderisch häufen kann, um Gott den Weltdank des Herzens vollgültig auszusprechen.

Ueberhaupt aber behält die irdische Welt für den Menschen nicht die bloß negative Stellung, als das Ueble und Sündenreiche schlechthin nur abgestreift und überwunden zu werden, damit der Mensch zum Heil gelange. Gott lebt und wirkt im Geiste und Gemüth des Menschen, und was der Mensch weltlich vollbringt in diesem Geiste, ist wohlgethan, und findet ein Wohlgefallen vor Gott. Die Religion der Wahrheit setzt sich durch in der Welt, die Kirche steht fest, und alles Weltliche ordnet, gliedert sich in christlichem Sinn. Die Familie wird christliche Familie, die Staaten sind christliche Staaten, Gewerb, Recht treibt sich nach christlichen Gesetzen. Jemehr dieß der Fall ist, jemehr steht keine heidnische gottlose Welt dem Himmelreich gegenüber, sondern das Weltbereich erhält, umsoviel es in christlichem Sinne sich umgewandelt und dadurch gottgemäß gestaltet hat, nun auch für sich selbst Gültigkeit und selbstständige Freiheit. Dieß erst ist die vollere Versöhnung. Die Welt mit

allen ihren Gebieten, die menſchliche Leidenſchaft mit all ihren Zwecken muß nicht ertödtet werden zum Wohlgefallen Gottes, ſondern im Gegentheil ſeinen Geiſt in ſich aufnehmen, und nach ihm ſich umbilden und bethätigen. In dieſer erſtarkten Sicherheit, auch im Weltlichen Rechtes und Echtes zu haben, gewinnt für den Menſchen nun auf die nicht mehr paradieſiſche Natur mit ihren tauſendfältig wechſelnden Erſcheinungen und bleibenden Grundtypen, Meer und Land, Gebirg, Thal und Strom, das Spiel des Lichts und Wechſelſpiel der Wolken, Frühling und Herbſt, Sommer und Winter ein volles Recht ſelbſtſtändigen Daſeins und Intereſſes, und ebenmäßig wird ſich das Leben der Dörfer und Städte, das Häusliche und Oeffentliche, ſind die Vorfälle der Alltäglichkeit, die Begebniſſe und Charaktere der nationalen Thaten und Schickſale für ſich ſelber werthvoll, ohne für die Anſchauung und das Bewußtſein der ausdrücklichen Zurückführung auf Gott, und der ſteten religiös heiligenden Weihe bedürftig zu ſein. In der Gewißheit, die Welt und ihre Verhältniſſe trügen auch in ihrer Wirklichkeit ſchon als Weltverhältniſſe Chriſtenthum in ſich, zieht ſich der Glaube als innere Grundlage und Mittelpunkt in's Innere zurück. Dort feiert er ſeine Kirchenfeſte und Bußtage, aber dieſe geben dem Menſchen die frohe und ernſte Sicherheit, im Werkeltage zwar ganz im Weltlichen und nur im Weltlichen, doch eben darin beruhigt und frei ſein zu dürfen, wenn er ſich nicht gegen die echte Wirklichkeit dieſer Sphären verſündigt, und in verdammlicher Weiſe gegen ihre wahrhaften Forderungen kehrt.

Schon aus dieſen flüchtigen Umriſſen ergiebt ſich der durchgreifende Unterſchied griechiſcher und chriſtlicher Weltanſchauung und damit auch griechiſcher und chriſtlicher Kunſt. Inſofern nun aber auch nach der chriſtlichen Vorſtellung Gott in's menſchliche Daſein eintritt und menſchliche Geſtalt annimmt, und außerdem auch das Menſchliche für ſich wieder zu freierer Selbſtſtändigkeit gelangt, könnte es ſcheinen, hier gerade wäre als Kunſt, wenigſtens für beſtimmte Kreiſe, die Sculptur vollſtändig an ihrem Platze. Denn da das Menſchliche für Gott nichts

Fremdes, sondern ihm selbst seinem eigenen Wesen und Willen nach angehörig ist, so darf die Kunst auch Gott Vater, Engel, Selige, Christus als Weltrichter, überhaupt die ewigen Vorstellungen von Himmel und Hölle, sowie den bleibenden Gehalt des zeitlichen Daseins in Form menschlicher Gestalten vor die Anschauung bringen. Dennoch findet die Sculptur weder im religiösen noch im weltlichen Gebiete, wenn beide sich ihrem ursprünglichen Principe getreu ausbilden sollen, ihre wahrhafte Stelle, d. h. die höchsten Probleme, welche der Kunst in diesen Sphären aufgegeben sind, können durch andere Künste, und vorzugsweise zunächst durch die Malerei, reichhaltiger und in erschöpfenderer Weise gelöst werden. Ich will in dieser Rücksicht nur auf folgende Punkte aufmerksam machen.

Nach der christlichen Vorstellung ist allerdings das Wort Fleisch, Gott Mensch geworden, statt aber in dieser Körperlichkeit ein bleibend gemäßes Leben zu finden, ist es gerade der Leib, der gemartert wird und erstirbt, um zur geistigen Existenz, welche die wahrhaftige ist, aufzuerstehen. Und so soll auch jeder einzelne Mensch in sich sterben und auferstehn zur geistigen Einigung mit Gott diesseits und jenseits. In dieser Anschauung ist schon dem allgemeinen Princip nach die geistige Seite der engen Verschwisterung und ursprünglichen Harmonie mit der leiblichen Gestalt, sei dieselbe auch noch so sehr idealisirt, entrückt. Wenn die Sculptur daher religiöse Darstellungen christlich und plastisch zugleich ausführen will, so muß sie entweder ihr eigentliches Kunstprincip, als besondere Kunst, überschreiten, und die malerische Auffassung in sich hineinziehn, oder sie muß es aufgeben, das vollständig auszudrücken, was ihr Inhalt erfordert. Wovon z. B. Lorenzo Ghiberti schon, in der zweiten seiner berühmten Thüren besonders, den folgerichtigsten Beweis giebt. „Antike Naivetät und mittelaltrige Innigkeit gehen hier Hand in Hand. Offene liebevolle Auffassung der Natur und Sinn für das klassische Alterthum feiern hier einen Bund." (Dr. Gaye. Italia v. Reumont. II. p. 304.) Den ganzen künstlerischen Charakter dieses Bildners nun entwickelt Gaye, ein

ebenſo gelehrter als tiefer blickender Kenner, aus Lorenzo's durchaus maleriſcher Richtung, welche ihn Schwierigkeiten aufzuſuchen antrieb, deren Ueberwindung nur durch Mittel der Malerei möglich wird. Der rein geiſtige Ausdruck, der ſich für ſich als bewußtes Leben erkennbar macht, muß deshalb in allen auch leiblichen Geſtalten der chriſtlichen Kunſt die Hauptſeite abgeben, und dieſer Ausdruck iſt es, den die Sculptur, im Vergleich mit der Malerei, nur unvollſtändiger zu Stande bringen kann. —

Ein zweites Hinderniß legt der Umſtand in den Weg, daß der geiſtige Gehalt der chriſtlichen Geſtalten zu ſehr durch alle Weiten und Tiefen greift, um in den Körperformen allein ſeinen entſprechenden Ausdruck zu ſuchen. Treten wir vor einen antiken Herkules, Apollo oder Bacchus, vor eine Venus oder Juno, ſo erkennen wir dieſe Geſtalten nicht nur, ſondern Künſtler wie Laien werden nicht im Stande ſein, über dieſe kunſtewigen Menſchengötterformen hinaus ſich angemeſſenere zu erfinden. Vor einem Gott Vater, Chriſtus, vor Maria, Apoſteln, Heiligen, wenn die Sculptur ſie darſtellt, wird es uns ganz anders ergehn. Ein derartiges Kunſtwerk, ſei es in ſeiner Weiſe noch ſo vollendet, wird uns dennoch in Rückſicht auf geiſtigen Ausdruck nicht vollkommen genügen, und auf der einen Seite, als Sculpturwerk, hinter einer antiken Götterſtatue, als erſchöpfende Darſtellung eines chriſtlichen Inhalts, hinter einem Gemälde zurückſtehen, das denſelben Gegenſtand reicher und tiefer vor die Anſchauung ſtellt, und in die Empfindung eindringen läßt.

Drittens endlich iſt in der Grundvorſtellung, um welche ſich das Chriſtenthum dreht, in der Menſchwerdung Gottes, die Verſöhnung eines unendlichen Gegenſatzes ausgeſprochen, deſſen ſchlechthin gemäße Kunſtdarſtellung gleichfalls über die Mittel der Sculptur hinausragt. Weder Chriſtus iſt Menſch überhaupt geworden, noch iſt es die Menſchheit, die in Abſtracto und bloß in Pauſch und Bogen ſoll mit Gott verſöhnt werden. Denn ſowohl Gott als auch der Menſch iſt Geiſt, und damit

ſchlechthin Perſon, Subject, einzelnes Selbſt. Nun können wir uns zwar Gott nur in der Art vorſtellen, daß in ihm die Perſönlichkeit und Allmacht, ſein einzelnes göttliches Selbſt, und ſeine ſchrankenlos umfaſſende Allgemeinheit vollendet Eins ſeien, inſofern aber Gott in gegenwärtigem Daſein die menſchliche Natur in ſich hineinnimmt, als wirklicher Menſch leiblich geboren wird, lebt, ſpricht, handelt, ſtirbt u. ſ. f., ſtellt ſich das ganze Verhältniß reicher heraus; denn jeder Menſch iſt als Individuum, der Natur der Sache nach, zugleich eine in ſich ſelbſt particuläre und eigenthümliche Welt. In dieſe Eigenthümlichkeit iſt auch Chriſtus hineingetreten. Eine Krippe war ſeine erſte Wiege, Maria und Joſeph, arme anbetende Hirten, Ochs und Eſel ſeine frühſte Umgebung. Die Aufgabe beſteht deshalb auch für die bildende Kunſt darin, in Chriſtus ebenſoſehr den einzelnen Menſchen, das wirkliche Individuum, als den Sohn Gottes künſtleriſch auszudrücken, und beide ſcheinbar disparate Seiten dennoch einklangsreich in Vermittlung zu bringen. Wir wollen und müſſen einen Gott vor uns ſehen, der ganz Menſch, der iſt, was wir ſind, und dennoch Gott iſt. Die Verſöhnung dieſer gedoppelten Natur aber läßt ſich in chriſtlichem Sinn, ſo wie im Sinne chriſtlicher Kunſt, nicht in Fleiſch und Gebein, in Form und Geſtalt als leibliche Geſtalt, wie die Sculptur es erheiſcht, hineinverlegen, ſondern nur in die Innerlichkeit des Geiſtes, ſo wie in den vollſtändigen Ausdruck dieſes Innern durch die Geſtalt. Dieß vermag die Sculptur nicht zu leiſten. Denn ſtellt ſie ein Ideal der Form im Princip der Antike hin, ſo liefert ſie uns ein Individuum, zur leiblichen Allgemeinheit menſchlicher Körperformen und Züge erhoben, und kommt damit über das Menſchliche nicht hinaus. Legt ſie ſich dagegen auf den Ausdruck der innerlichen Seite, ſo ergeht es ihr um nichts beſſer, da ſelbſt die Malerei mit ihren reicheren Mitteln ſich in vielen Fällen zu arm erweiſt, um alles geben zu können, was zu fordern wäre. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß hiermit in keiner Weiſe das Tiefe und Schöne ſoll verkannt ſein, was ſelbſt in chriſtlichem Sinne genommen,

die Sculptur im Mittelalter und nach der Regeneration der Künſte durch die gediegene Kenntniß der Antike, an Kunſtwerken zu vollbringen im Stande war, ſondern es handelt ſich ausſchließlich darum, daß die Malerei reichhaltigere und entſprechendere Mittel beſitze, um die gleichen Gegenſtände in deren eigenſtem Charakter zureichender darzuſtellen. Denn auch ſie hat von der alten Sculptur Vortheil gezogen, und die leibliche Schönheit der Körperform als Form auch bei Chriſtusgeſtalten und ſonſtigen Figuren der Apoſtel und Heiligen nicht verſchmäht oder zu verſchmähen nöthig gehabt. Wo ſie aber die innere Schönheit des geiſtigen Lebens in der Schönheit und Freiheit auch der äußeren Geſtalt auszudrücken unternimmt, um Aeußeres und Inneres im Principe aller Kunſt ſo eng zu verſchlingen als ihr Gegenſtand und ihre Darſtellungsmittel es geſtatten, erhält die leibliche Schönheit dennoch, wie wir ſpäter noch werden zu betrachten haben, eine ganz andere Stellung als in der alten Sculptur, und die geiſtige Beſeelung, der Ausdruck des Innern als Innern dringt in einem überraſchend höheren Grade heraus, als die Sculptur dieß mit beſtem Willen und Erfolg zu erreichen befähigt iſt.

Schärfer noch giebt daſſelbe Verhältniß ſich kund, wenn es ſich um die Darſtellung von Märtyrern, Andächtigen, Betenden, Büßenden u. ſ. w. handelt. Hier iſt es gerade der einzelne endliche Menſch, der in der Noth, dem Drangſal des irdiſchen Daſeins ſich über ſich ſelbſt und die weltliche Leidenſchaft hinaus zu Gott erhebt, im Geiſt über die Schmerzen des Leibes, in der Kümmerniß des Herzens über den eigenen Unwerth und die Lockung der Sünde triumphirt, und ſich das Heil der Seele, die Einigung mit Gott erringt. Dieſe innere Converſion, dieſe geiſtige Bewegung und Verſöhnung läßt ſich nicht in idealen Körperformen entſprechend darſtellen, ſondern macht particulärere Geſtalten und individuelle Charaktere nothwendig, da es eben die innere Ueberwindung dieſer Particularität ſelber iſt, die ſich ausſprechen ſoll. Gleichmäßig verhält es ſich mit dem Seelenjubel und der Seligkeit in Gott. Auch dieſe Seite iſt zu innerlich

und unbekümmert um ihre Außengeſtalt, ſie kann zu ſehr als Lieblichkeit und Wonne des Herzens gefaßt werden, um ſich ganz der Sculptur hinzugeben.

Treten wir endlich in die Darſtellung des breiten weltlichen Lebens, in den mannichfachen Kampf und Ausdruck menſchlicher Zwecke, in die bunten Situationen der frohen Weltluſt, in die Feſttage der Thorheit, in hiſtoriſch wichtige Thaten und Scenen des häuslichen Lebens ein, um hier die ganze Fülle reichhaltiger Charaktere, Empfindungsweiſen, Unternehmungen und Schickſale, alle Gradationen der Leidenſchaften, die menſchliche Auffaſſung der Natur und all ihrer Gebiete, Stimmungen und Zuſtände, genug das ganze volle Menſchenleben in lebendiger Bewegung des Sinnens und Trachtens, des Gemüths und der That vor Augen zu haben, ohne uns auch das Momentanſte und Flüchtigſte entgehen zu laſſen, ſo reicht hiefür die Sculptur um ſo weniger aus, jemehr das reiche Spiel eigenthümlicher Erſcheinung und die letzten Tiefen menſchlicher Innigkeit ſich hervorkehren und in lebendigſter Wirklichkeit vor uns daſtehn ſollen.

So wäre es alſo die Weite und geiſtige Innerlichkeit des Chriſtenthums, die Zuſammenknüpfung und Vermittlung des Endlichen und Irdiſchen im Menſchen mit Gott, die Particularität der äußeren Geſtalt, der Schein wirklichen Lebens und Athmens, die Vielfältigkeit der Charakterunterſchiede und Leidenſchaften, die nüancenreiche Bewegung des Herzens und der äußeren Züge, was in dem Gehalte der chriſtlichen Weltanſchauung über das eigentliche Princip der Sculptur hinausgeht, und für eine ausſchöpfende Darſtellung noch anderer Kunſtmittel und Behandlungsweiſen bedarf. Wir können den neuen Charakterzug, den die chriſtliche Kunſt fordert und herzubringt, kurz mit einem Wort als „Ausdruck des Gemüths" bezeichnen. Denn Gemüth iſt eben der ganze Complex des Innern, in deſſen Element das Höchſte und Tiefſte ruht und ſich bewegt, und immer in menſchlicher ſubjectiver Innerlichkeit, die, individuell abgeſchloſſen, in allem, was ſie in ſich faßt und trägt, den Pulsſchlag ihres eigenen Lebens und Herzens empfinden will.

Dritte Vorlesung.

Wenn wir unter den bildenden Künsten vorzugsweise die Malerei als diejenige Kunst heraushoben, welche in dem Inhalt und der Sinnesweise des Christenthums, sowohl nach der religiösen als nach der weltlichen Seite hin, ihre reichste und am meisten malerische Entwickelung und Vollendung gefunden habe, so scheint sich dieser Behauptung dennoch wieder die Schwierigkeit in den Weg zu stellen, daß ja die Malerei, wie die Sculptur, nur die Außengestalt der Dinge verwenden könne. Allerdings ist dieß wirklich der Fall. Das aber macht das wunderbar Anziehende und Wirkungsreiche in der Malerei aus, daß sie in der Mitte steht zwischen der Sculptur, welche die schöne Körperform zum Ausdruck des mit derselben noch ganz verschmelzbaren Innern gestaltet, und der Musik, die in harmonisch gesetzmäßigen Tönen und freien Melodieen theils die gestaltenlos innerste Bedeutung ihres Inhalts für das Innere, theils die unendlichen Bewegungen des Herzens, das Gemüth für das Gemüth, ohne alle Vermittlung durch die Anschauung, vernehmbar macht. Indem nun die Malerei als diese Mitte von der Sculpturgestalt ab zum gleichsam musikalischen Farbenausdruck herüberschreitet, und an den Vorzügen beider Künste, obschon sie ganz in ihrer eigenen Sphäre bleibt, dennoch gedoppelt Theil hat, gehört sie durch diese Vereinigung zweier Welten zu den reichsten Künsten, und ist der vielseitigsten Ausbildung fähig.

Wodurch aber der Geſtalten- und Farbenſchein, deſſen Darſtellung ſie der lebendigen Wirklichkeit nachzaubert, dem Kreiſe von Charakteren, und dem Ausdruck des geiſtigen Daſeins, der in der chriſtlichen Weltanſchauung begründet iſt, näher liegen ſoll als die Sculptur, läßt ſich ſchwer in der Kürze deutlich machen. Ich will es durch Anführung folgender Punkte verſuchen.

Die Malerei vermag *erſtens* ſchon um deswillen in den menſchlichen Geſtalten und Naturformen den Ausdruck der Empfindung und Bewegungen des Gemüths in gemäßerer Weiſe zu geben, weil ſie von allem Sichtbaren, ſtatt es in der Vollſtändigkeit der Raumdimenſionen ſelbſtſtändig abgeſchloſſen in ſinnlicher *Realität* hinzuſtellen, nur den künſtleriſchen *Schein* aus eigener Genialität neu erſchafft. Dieſe Umwandlung bereits läßt darauf ſchließen, daß für die Malerei die körperliche Form als ſolche, zu der die Baukunſt und Sculptur offen heraustreten, keinen ausſchließlichen Werth mehr habe. Sie zeigt im Gegentheil, daß ſie aus dem Aeußeren heraus in das innere Leben eindringen, das Leibliche und Sinnliche, wie ſehr ſie es auch in ſeiner eigenſten Geſtalt vor Augen bringt, gleichſam durchſichtiger machen wolle, damit ſich dem Beſchauer dieß innerſte Leben ſelber aufſchließe. Nur wo ein ſolches Bedürfniß ſich in der Kunſt zu regen beginnt, findet die Malerei den nothwendigen Anfang ihrer echten Entwickelung, und ſetzt ſie ihre eigenthümlichen Darſtellungsmittel in volleren Gebrauch. Die Aufgabe eines geiſtiger belebenden Ausdrucks aber iſt ihr dadurch zu löſen möglich, daß ſie auf einer Fläche durch das Wunder der Kunſt ein neues Geſtaltenreich hervorruft, deren Daſein außerhalb ihrer, natürlich genommen, ohnmöglich wäre. Ihre ganze Production iſt ſchon nach dieſer Seite hin geiſtiger Art. Die Sculptur muß ſich zwar gleichfalls ihre Geſtalten erſt in Erz gießen, meißeln, ſchneiden, und ſchafft ſie dadurch auch aus eigenen Mitteln, aber ihr Material liefert wenigſtens die Raumdimenſionen der wirklichen Natur, ſo daß ſie dieſelben nur noch zu formen nöthig hat. Die Malerei dagegen muß die Fläche in den Schein der übrigen Dimenſionen ſelbſtthätig ver-

wandeln, und nicht nur die perſpectiviſche Seite der Entfernung der Gegenſtände, ſondern ebenſoſehr die ganze Modelirung durch Licht und Schatten und die Art der Beleuchtung aus ſich ſelbſt künſtleriſch erfinden. Für die Sculptur arbeitet die Natur ihres Materials in allen dieſen Rückſichten in einem bei weitem anderen Grade mit. Denn ſie vermag es zwar auch durch geſchickte Behandlung der Oberfläche ihrer Geſtalten in Bezug auf Licht, Schatten, Reflexe u. ſ. f. zu einer hochgeſteigerten maleriſchen Wirkung und Belebung zu bringen. Dieſen Erfolg verdankt ſie jedoch immer nur der ihr von Außen kommenden Beleuchtung, während die Malerei auch dieſen Zauber des Lichtſpiels in den Kreis deſſen hineinnimmt, was ſie durch ihre eigene Kunſt hervorbringt. Licht, Schatten und Beleuchtung ſind für ſie ſelber ein zu bearbeitendes Material, ſo daß ſie der äußeren Helligkeit nur in ſofern bedarf, als nothwendig iſt, um ihre Erfindungen überhaupt ſichtbar zu machen und ins beſte Licht zu ſtellen. In demſelben Maaße nun, in welchem die Malerei die räumlich ſinnliche Form und deren Beleuchtung, der Sculptur gegenüber, ohne äußere Naturhülfe aus geiſtiger Production hervorbildet, in demſelben Maaße erhält ſie die Befähigung zu einer vertieften geiſtigen Beſeelung aller ihrer Geſtalten. Denn in das, was der Geiſt auch in der Sphäre eines äußerlichen Materials künſtleriſch aus ſich ſelber durch Begeiſterung ſchafft, vermag er auch den immer volleren Ausdruck des geiſtigen Lebens hineinzulegen. Mit dieſer einfachen Erkenntniß iſt das Räthſel gelöſt, weshalb von der Baukunſt ab, durch die Sculptur, Malerei und Muſik zur Poeſie hin, der Ausdruck des geiſtigen Daſeins immer reicher und tiefer hervorbricht. Einerſeits enthebt ſich das Material ſelbſt mehr und mehr ſeiner groben, ſinnlich maßigten Schwere, indem es ſich zu Farbe und Ton verflüchtigt, anderſeits beläßt die künſtleriſche Behandlung daſſelbe immer weniger in ſeiner natürlich gegebenen Beſchaffenheit, ſondern wandelt und bildet es neu aus dem Geiſt, um es dadurch für die Aufnahme des geiſtigen Innern fähig und für den Ausdruck deſſelben durchgängiger zu machen.

Die Malerei begnügt ſich nun ferner nicht, wie die echte Sculptur, mit der Form als leiblichen Form, ſondern kann dieſelbe nur durch die Farbe entſtehen laſſen. Mit der Farbe und deren Gegenſätzen und Nüancen des Helleren und Dunkleren wird nicht nur die Geſtalt als ſolche ſichtbar, ſondern durch den Reichthum der verſchiedenartigen Färbungen und die unberechenbare Mannichfaltigkeit in der Zuſammenſtellung derſelben erwächſt die Möglichkeit, nun auch die ganze Breite und eigenthümliche Particularität der Gegenſtände zur Darſtellung zu bringen. Denn durch ihre Färbung erhalten die Geſtalten erſt ein volles ſelbſtſtändiges, von andern, ſelbſt den gleichartigſten, durchaus unterſchiedenes Leben. Stellen Sie Sich z. B. zwei Schweſtern vor; beide von gleicher Größe, gleicher Form, ähnlichem Ausdruck. Nun geben Sie aber der Einen blondes Haar, blaue Augen, weißen Teint mit jenen bläulichen Tönen, welche das Schimmern der Adern durch die feinere Haut hervorbringt, verbunden mit jenem leuchtenderen Roſenhauch, der die Wangen und andere nackte Theile der Blondinen, Nacken, Bruſt, Knie, die Spitzen der Finger, die Ferſen, Zehen ſo reizend und zart überfliegt. Theilen Sie der Anderen dagegen ſchwarzes Haar zu, oder auch Kaſtanienbraunes, ſchwarze Augen oder braune, die leiſe in's Grünliche ſpielen, jene warmbraune oder gelbliche Fleiſchfarbe, die weder die bläulichen Hauttöne, noch das Roth, außer im glühenden Karmin der Lippen, in gleichem Maaße durchſcheinen läßt, doch umgekehrt wieder ſeine eigenſten Farbenzauber hat, und auf der einen Seite ins Braungrünliche, andererſeits in die violetteren Nüancen des Roth hineinſpielen kann, die zwar an und für ſich kälter ſind, doch die bräunliche Gluth ebenſo aufs Feinſte ermäßigen, als auch wieder erhöhen, — ſtellen Sie, wie geſagt, dieſe bis zum Verwechſeln gleichgeſtalteten Zwillingsſchweſtern in dieſer verſchiedenartigen Färbung nebeneinander, ſo haben Sie dennoch zwei durchaus verſchiedenartige Weſen vor ſich, in denen ſich nun auch ein ebenſo verſchiedener geiſtiger Charakter und Ausdruck kund geben wird. Oder um die Sache noch ſchlagender zu machen, dieſelbe Gegend, Gebirgs-

formen z. B., oder ein durchſichtiger Wald, wo doch nun die Formen gewiß ganz dieſelben bleiben, in anderer Beleuchtung, bei hellem Tageslicht oder Mondſchein, bei Regenhimmel oder Sonnenblicken, im Morgenroth oder in klarer Mittagshelle, in Nebelduft oder ganz reiner Atmoſphäre geſehen, wird etwas durchweg Anderes, gewinnt den Ausdruck eines ganz verſchiedenen Naturlebens, erweckt ganz unterſchiedene Stimmungen, und nur durch die Veränderung der Färbung und Beleuchtung. Daſſelbe iſt es mit einem Baum in der Frühlingsluft des neuen zarten Laubes, und in herbſtlich bunterer Färbung. — Die Möglichkeit, alle dieſe Wendungen bis in ihre letzten Unterſchiede hin in lebendigſter Eigenthümlichkeit durch Farbe wiederzugeben, macht der Malerei die unermeßliche Breite theils der Naturgegenſtände zugänglich, theils auch der menſchlichen Situationen, Conflicte, Leidenſchaften, Thaten und Handlungen, deren eigene Beſonderheit nun auch die Darſtellung eigenthümlicherer Charaktere und reichhaltigerer Formen nöthig macht, als die Sculptur aufwenden kann. Beſonders aber bedarf, wie wir ſahen, die chriſtliche Weltanſchauung, im religiöſen wie im weltlichen Kreiſe der unerſchöpflichſten Mannichfaltigkeit auch endlich beſchränkter, ſubjectiv in ſich abgeſchloſſener Geſtalten, ſowie der ganzen Natur, ſei es als Umgebung, ſei es als Darſtellung des menſchlichen Gemüths, das ſich mit ſeinem Intereſſe, ſeiner Freude und Liebe ganz in die Erſcheinungen der Natur einlebt.

Durch die Färbung *endlich* giebt die Malerei nicht nur die vereinzelte Form, ſondern zugleich deren Beſeelung in ſich ſelbſt, ſowie in ihrem lebendigen Zuſammenhang mit einem Kreiſe anderweitiger Formen und Gegenſtände. Hierin vornehmlich ſtellt ſich ihr Unterſchied gegen die Sculptur heraus. Wir ſahen zwar früher bereits, daß auch die Sculptur ihren Geſtalten den Ausdruck ſowohl des thieriſchen als auch des geiſtigen Lebens einzuhauchen verſtehe, doch dieſer Ausdruck bleibt theils in Betreff auf den Bezirk ſeiner Objecte, theils in Anſehung ſeiner Tiefe und Innerlichkeit doppelt beſchränkt. Denn einerſeits iſt die Sculptur nur diejenigen Formen wahrhaft als belebt

darzuſtellen im Stande, welche der thieriſchen und menſchlichen Geſtalt angehören, und ſchon in der linearen Schwingung ihrer Umriſſe den Typus der Lebendigkeit bezeichnen. Doch auch in dieſen Formen geht ihr die letzte Spitze der ſich im concentrirten Blick des Auges, im Schimmer des klopfenden Bluts als Seele verkündigenden Seele ab. Weniger noch andererſeits vermag die Sculptur, weil ſie das innere Leben des Geiſtes ganz in die Körperformen einſenkt, und gleichſam leiblich verewigt, aus einer menſchlichen Geſtalt deren innigſtes Empfinden, Wollen, Sinnen und Wünſchen zu vollem Ausdruck dieſes geiſtigen Innern ſelbſt hervorzulocken, und die Pſyche, die nur in ihrem eigenen Elemente ſich frei bewegt, aus den Feſſeln des Leibes zu erlöſen. Die Malerei dagegen weiß durch Hülfe der Farbe in dieſen Rückſichten alles das zu leiſten, was die Sculptur unerfüllt laſſen muß.

Erſtens in Bezug auf die landſchaftliche Natur, und deren in jeder beſonderen Situation verſchiedenen Naturbeſeelung. Aus folgendem Grunde.

Als unorganiſch erſcheint uns jeder für ſich in ſeiner Beſonderheit unbelebte Gegenſtand, ein Erdſtrich z. B., ein Feld u. ſ. f., wenn wir ihn in ſelbſtſtändiger Iſolirung vor Augen haben, ſo daß er ſich nicht als Theil und Glied eines umfaſſenderen Ganzen ergiebt, das ihn mit anderen in Bezug, Vermittlung und Einheit ſetzt, und ihm dadurch das Gepräge dieſer Einigung und Vermittlung aufdrückt. Der gleiche Gegenſtand umgekehrt, in ſolch eine Geſammtheit als integrirendes Glied aufgenommen, giebt uns ſogleich den Anblick lebendiger Natur. Denn die Natur iſt ein großer Organismus, eine Einheit, die jedes Object mit anderen zuſammenſchließt, und allem in dieſer Zueinandergehörigkeit den Hauch der Belebung, den Ausdruck der, wenn auch nicht animaliſchen, dennoch ſich durch alles hindurchziehenden Naturſeele giebt, da ihre rege Thätigkeit ſich überall hinerſtreckt. Fragen wir, woran ſolche Art der Lebendigkeit auch in der Landſchaft für die nacheifernde Kunſtdarſtellung erkennbar iſt, ſo laſſen ſich nur Geſtalt, Färbung und Töne

nennen. Das wunderſame, wortloſe Rauſchen und Flüſtern der Bäume in einſamen Wäldern, das Plätſchern und Rieſeln der Quellen und Bäche, das Heulen des Sturms, das zornige Brauſen der heran ſich wälzenden, wachſenden, zerſchäumenden Wellen, das Rollen der Donner, das Aechzen und krachende Brechen der Aeſte und Stämme, die Wuth der Elemente, wie der erquickende Frieden der Natur werden zu einem klingenden Leben, zu dem alle Gegenſtände einſtimmen, und den Kampf wie die Ruhe des geſammten Organismus, in dem ſie allein ſind, was ſie ſind, bekunden. Dieß Tönen auch nur andeutend wiederzugeben iſt der bildenden Kunſt nothwendig verſagt. Ihr bleibt nur Geſtalt und Färbung übrig. Die bloße Geſtalt nun aber drückt die volle Lebendigkeit der landſchaftlichen Natur am allerunvollſtändigſten aus. Wolken, Waſſerſpiegel oder ſprudelnde Bäche, Geſträuch, Felſen, Ebenen, Bäume in ihrer eigenſten Beſonderheit und ihrem zuſammenſtimmenden Leben naturbeſeelt darzuſtellen muß deshalb der Sculptur, und wendete ſie auch alle ihre Mittel auf, durch welche ſie in's Maleriſche hinüberzuſchweifen vermag, dennoch ohnmöglich fallen. Denn die beſtimmte räumliche Form ſchließt die verſchiedenen Gegenſtände real von einander ab, und trennt ſie dadurch, ohne ſie mit einander wieder in Verbindung ſetzen zu können. Dieß einigungsloſe reale Sondern und Vereinzeln macht das Unlebendige aus. Hier tritt nun die maleriſche Färbung, der Sculptur gegenüber, als vollendete Hülfe auf. Durch die Farbe nämlich erhält alles Erſcheinende einerſeits zwar noch in höherem Grade als durch die bloße Form ſeine ſelbſtſtändige Eigenthümlichkeit, zugleich aber gehört die eigenthümliche Färbung andererſeits nicht nur jedem einzelnen Dinge ſelbſtſtändig an, ſondern wird durch die allgemeine Art der Beleuchtung, den Stand der Sonne, die Klarheit oder Trübung der Luft, Nähe und Entfernung vom Auge des Beſchauers und ſonſtige mannichfaltige Bedingungen, vermittelt, die allgemeinerer Natur ſind, und ſich über alle Objecte ausdehnen. Dadurch erſcheint die Farbe jedes Gegenſtandes in Bezug auf die Färbung des andern; er erhält ſein

Licht direct und wirft Schatten, reflectirt ſein Licht und ſeine Farbe weiter, ſo daß ſich ein allgemeiner Zuſammenhang, aus welchem kein Object ſich auszuſchließen im Stande iſt, herauskehrt und zu einem reichhaltigen Ausdruck des Naturlebens wird. Denn das Colorit geht über die ſelbſtſtändige Beſonderheit der getrennten Geſtalten zu weitergreifenden Unterſchieden und Gegenſätzen fort, deren Schärfe und Mannichfaltigkeit es ebenſo wieder in Harmonie ſetzt, verſchmelzt und durch Auffangen und Zurückwerfen, durch dieß Licht- und Farbenecho der Reflexe, das Ganze zauberhaft belebt und beſeelt. Die allgemeine Stimmung einer Naturſcene, Dürre und Näſſe, treibende Friſche der Vegetation und Erſtarrung, Jahreszeit, Tag und Nacht, Mittag, Abend, Morgen, Witterung, Temperatur, alle dieſe umfaſſenderen Zuſtände des allgemeinen Naturlebens kann nur die Farbe, nicht aber die Form für ſich ſchon, anſchaulich machen und empfinden laſſen. Innerhalb ſolcher Situationen kann ſich nun kein einzelner Gegenſtand mehr für ſich iſoliren, ſondern geht in dieſe Vermittlung aufs engſte ein, die ſich nun an jedem Objecte in individueller Weiſe, und dadurch jedes Object von dem allgemeinen Leben durchdrungen und durchzogen zeigt.

Dieſelbe Bewandniß zweitens hat es mit dem Ausdruck des geiſtigen Innern. Auch in dieſer Rückſicht vermag nur die Malerei, nicht aber die Sculptur, denjenigen Ausdruck des Gemüths mit allen ſeinen Wechſeln der Leidenſchaft und ſtillen Vertiefung faßbar zu machen, welcher vom Innerſten her durch Blick, Spiel der Lippen und feinſte Seelenzüge überhaupt herausdringt, und die ganze Geſtalt als ein geiſtiger Hauch der vom Leibe freiwerdenden Seele umſchwebt. Wie wir an einem friſchen Herbſtmorgen, wenn die Nebel ſteigen, ſich ballen, mit den durchbrechenden Sonnenſtrahlen kämpfen, wenn alles ſich zu regen und zu bewegen ſcheint, wie wir dann in dieſen für ſich unbelebten Geſtalten doch ein innerſtes Weben der Natur empfinden und vor uns ſehn, oder um Mittag an heißen Sommertagen, wenn Berg und Thal, Wald, Erdreich, Blumen und Gras, alle Nähen und Fernen wie in ſüßer Ermattung ruhen,

in dem zitternden Duft, in dieſem Frieden ſchmeichelnder Schwüle das innerſte Leben der Natur in leiſen Athemzügen zu vernehmen glauben, ſo ſchweben auch die innerſten Gemüthszuſtände, wie ein Duft der Seele, um die ganze menſchliche Geſtalt, und geben jeder Form den Ausdruck geiſtiger Belebung. Dieſe Vergeiſtigung kann wiederum nur die Farbe in ihren tauſend feinen Uebergängen, kecken Contraſten, leiſen Abtönungen, in ihrer zarten Verſchmelzung, ihrem Leuchten, Glühen, Lodern und milden Glanz ſichtlich aus der Geſtalt herausklingen laſſen. Je unerſchöpflicher dieß wunderbare Material in ſeiner individuellen Anwendung und Behandlung iſt, um ſo unbegrenzter bleibt auch der Kreis geiſtiger Affecte, Zuſtände, Stimmungen, welche ſich darin wiederſpiegeln. Beſonders aber giebt die Particularität und Beſonderheit jeder Färbung die Erlaubniß, alles, was die Malerei darſtellen mag, bis zur letzten Spitze beſtimmter Situationen, ſeien ſie auch ganz augenblicklicher Art, hinzuführen. Und da es ihr bei jeder Fülle und Tiefe der Unterſchiede und Contraſte doch nie an Vermittelung und Harmonie fehlen kann, ſo darf ſie nun auch die lebendige Wirklichkeit, in der ſie ihren geiſtigen Inhalt vor Augen bringt, zu dem reichſten Bezug vielfacher Geſtalten, und zur bunten Verſchiedenheit in dem Thun und Laſſen, Uebereinſtimmen oder Streiten derſelben auseinanderlegen.

Die Malerei kann drittens noch weiter gehn. Selbſt in Gegenſtände der äußeren Natur, worin an und für ſich keine menſchlich empfindende Seele liegt, kann ſie ſich mit Gemüth und Empfindung hineinleben, um ſolche Gegenſtände in dieſer neuen Beſeelung vom Geiſte her darzuſtellen. Der Landſchaftsmaler, will er künſtleriſch verfahren, muß dies ſogar thun. Ein Waſſerſturz zwiſchen Felſen, Tannen, Fichten hat an und für ſich nur die Lebendigkeit der Natur. In einer Landſchaft von Everdingen oder Ruisdaal liegt bei Weitem mehr. Einerſeits weht uns der volle Naturhauch entgegen, wir glauben das Rauſchen des Waſſers zu hören, die Wolken ziehen zu ſehen, den waldigen Harzgeruch, die Kühle des Geſteins, der Wellen,

der ſchattenden Bäume ſcheint uns der leiſe Windhauch zuzubringen, dann aber blickt uns aus dieſer Naturſcene auch noch ein geiſtiges Leben ins Auge. Wir erkennen in der ganzen Art der individuellen Auffaſſung und Darſtellung die ſympathiſirende Seele gerade dieſes und keines anderen Künſtlers. Der Landſchaftsmaler vermag nur durch die Landſchaft ſein eigenſtes Selbſt, ſeinen geiſtigen Blick, ſeine mitempfindende Liebe und Verwebung des Gemüths mit der Natur und dieſer oder jener ihrer Situationen und Scenen, ſeine Kunſtbegeiſterung im Wiederſchaffen und Virtuoſität im Vollenden auszuſprechen. In jedem ſolchen Kunſtwerke muß uns die ganze Natur und ein ganzer Menſch vor Augen ſtehn. Und in der That manch einſamer Felſengipfel oder Hügel mit wenigen abſterbenden Tannen von Everdingen's Hand iſt menſchlich näher, tiefer, geiſtiger und menſchlich ergreifender, denn alles, was uns berühmte heutige Maler als Chriſtus im Schooße der Maria, als Engel, Apoſtel und Heilige, Lenoren, Rathsherren, Knaben, Kinder und Greiſe, trauernde Könige und Juden vorgeheuchelt haben.

Indem nun, wie wir ſahen, das ganze innere und äußre Leben der Gegenſtände, das im Scheine voller Wirklichkeit ſich vor uns bewegen ſoll, erſt durch den Künſtler auf einer bloßen Fläche muß geſchaffen werden; indem ferner die alles particulariſirende Färbung ſein eigentliches Element iſt, und er mit reichem Gemüth dabei ſein muß, um dem menſchlichen Innern wie der Natur ins Herz zu ſchauen, ſo ſpielt nun auch die künſtleriſche Subjectivität des Talents und Genius eine bei weitem bedeutendere Rolle als in der Sculptur. Bei dieſer nämlich ſind die Darſtellungsmittel und Formen allgemeiner geſetzmäßiger, und laſſen für die ſchärfſten Gegenſätze und vielſeitigen Mittelſtufen in Conception und Ausarbeitung einen gleich unbegrenzbaren Spielraum noch nicht zu. Ein Bildhauer muß zu großem Theil von der bunten Mannichfaltigkeit der wirklichen Welt um ihn her abſtrahiren. Je individueller der Maler dagegen, und wenn auch nur in einem engen Kreiſe, von ihr lernt und ſich in ſie vertieft, um ſo künſtleriſcher und voller

wird er ſeine Kunſt treiben können. Da iſt denn beſonders die Nationalität, das umgebende Local, die Gewohnheit im Sehen und Wiederſehen beſtimmter Phyſiognomien, Naturformen, Beleuchtungen von größter Wichtigkeit. Ich will z. B. nur an zwei gleich berühmte Oertlichkeiten erinnern; an Venedig und Amſterdam, beides flachgelegene, dem Meere nahe, kanaldurchſchnittene Waſſerſtädte. In Amſterdam nun beſtehen die meiſten Straßen zu beiden Seiten der Kanäle aus kunſtreichen Quai's, mit alten ſchattenden Linden beſetzt, die nur unten an den ſchmalen Häuſern die reinliche Vortreppe mit Eiſengeländern und blanken Meſſingknöpfen ſehn laſſen, und daneben die kleinen Spiegelſcheiben der großen Fenſter, und die wohlgewaſchenen aus Klinkern ſauber gefugten Mauern. Doch giebt die Breite dieſer Grachten mit ihren Holzbrücken und dem zierlichen Pflaſter den Eindruck der Weite und Behaglichkeit, wenn ſich auch nirgend faſt, den Hauptplatz ausgenommen, grandioſe Pracht und Kunſtliebe hervorthun. Die ganze Stadt hat ein und denſelben Charakter bürgerlich ſolider Betriebſamkeit, die ſich nur in dem zufrieden fühlt, was ſie ſich ſelber hervorbringt und erwirbt, doch ſo weit es gelingen will mit der Natur aufs Sorglichſte Hand in Hand zu gehen ſucht, um auch ſie wo möglich zu der gleichen Sauberkeit und nationalen Ordnung heraufzuputzen. Dieß Local giebt wohl durch die Feuchte der Luft, den leichtverſchleiernden Nebel, den Glanz des Waſſers, das Spiel der Scheine und Widerſcheine in Bezug auf Farbe und Colorit Gelegenheit für den Anblick und das Studium mannichfacher Feinheiten, und bewahrt außerdem als anziehende Eigenthümlichkeit in dem Kampfe und Siege über die Natur noch eine Verbrüderung mit dem überwundenen und nun befreundeten Element. Dennoch erweiſt ſich die Art dieſes Siegs, in der Geradlinigkeit der Kanäle und Straßen, in der monotonen unmaleriſchen Farbe und Form der Häuſer, in der faſt zum letzten Lebenszweck gewordenen Reinlichkeit als ſo durchgreifend proſaiſch, daß dieſe oder die ähnliche Stadtumgebung auch den Maler nur auf das Glatte und Zierliche, auf peinlichen Fleiß und pedantiſche Ausführung

ſcheint hinleiten zu müſſen, wenn ſie ihn nicht auffordert, mit freiem Blicke hinaus aufs Meer zu ſchweifen, oder wie es der kühnere Rembrandt that, ſich gerade beim ſteten Anblick dieſer Stadt in ganz anderen Farben und Formen ebenſo naturwahr als ſelbſtſchöpferiſch zu befriedigen.

Es ſteht mir noch in deutlicher Erinnerung, wie ich vor wenigen Jahren bei glücklichſter Beleuchtung in den Straßen von Amſterdam mit einem Freunde die Ohnmöglichkeit beſprach, aus den Anſichten, die wechſelnd vor uns ſtanden, ein wahrhaft poetiſches und maleriſches Bild zu entwerfen. Und in der That habe ich auch unter allen Architekturgemälden echt holländiſcher Städte nur ein einziges Werk — es war von Berkheyder — geſehn, das jeden irgend gerechten Anſpruch ganz erfüllte. Wir fanden es im Haag, in der vortrefflichen Privatſammlung des Baron Steengracht v. Dooscapelle. Es iſt nur ein kleines Bild, höher als breit, und ſtellt mit ſorgſamſter Ausführlichkeit eine der Hauptſtraßen von Amſterdam dar. Der geradeaus laufende Kanal theilt es faſt in zwei gleiche Hälften; zu beiden Seiten des Ufers dem Waſſer parallel ſtehn Häuſerreihen; rechts die Kanalmauer und Einfaſſung der Baumallee, die Straße und der untere Theil der Häuſer im Sonnenglanz, der linke Theil im Schatten; ein Streiflicht fällt warm aus einer Nebenſtraße herein; über dem Kanal in der Mitte des Bildes eine hölzerne hohe Brücke; darunter fort eine Durchſicht in den Hintergrund. — Es ließe ſich in Linien und Formen nichts Monotoneres, Unmaleriſcheres erſinnen; weshalb denn der Künſtler auch dieſe Proſa nur durch die innre Poeſie der Situation und Naturſtimmung überwinden konnte, in welcher er ſeinen Gegenſtand auffaßte und wiedergab. Denn ſelbſt durch die in regelmäßigen Abſtänden den Kanal entlang gepflanzten Linden bemüht er ſich nicht, Mannichfaltigkeit und Abwechſlung hereinzubringen; er bleibt auch hierin dem holländiſchen Charakter treu, der das Verſtandesſteife und Gleichförmige in Sträuchern, Hecken und Bäumen liebt; kaum daß er durch ein überſetzendes Boot und

eine Aufgangstreppe zum Quai empor die Gradlinigkeit des Kanals und Uferrandes in Etwas unterbricht.

Als Erſatz aber hat er in Farbe und Luftton ſein ganzes Bild in bräunlicher Wärme gehalten; die Sommermittagsſchwüle, in welcher die Straße menſchenleer daliegt, athmet uns ſonnenhell an; und nun erſt wird der Anblick des Waſſers, der dämmrige Schatten der Bäume und Häuſer zu lockender Erquickung. Ueberall iſt Stille; der breite Kanal fließt ſo klar und glatt dahin, daß nichts den farbigen Wiederſchein ſtört, aus deſſen feuchtem Spiegel uns das Boot mit Männern und Frauen, die einen ſtehend, andere ſitzend, die Mauerbrüſtung, die Bäume am Ufer noch einmal erfriſcht entgegenblinken. Der Tageshelle zum Trotz iſt ſelbſt das höchſte Licht ſanft gedämpft, das Schattendunkel ſo heimathlich heimlich, die einſame Straße ſo lautlos, als ruhe auch die betriebſamſte Hand mit aus in der feiernden Mittagsruhe der Natur; die Häuſer ſind verſchloſſen, die Vorhänge der Fenſter niedergelaſſen, die oberen Stockwerke verdecken die breithin ſich wölbenden, dichten Zweige; — wie ſchlummerkühl muß es in den hohen behaglichen Zimmern ſein. Und enger und enger rücken die Bäume, die Ufer, die Häuſerreihen aneinander, fort und fort, in unbeſtimmte Ferne, die uns auch nur den Eindruck zurückläßt von ſonnigem Grün, von ſtummem Frieden, von Schatten und Erfriſchung. Es iſt der gleiche Seelenzuſtand, der ſich durch dieß Local, dieſe Stunde, dieſe Stimmung der Natur hinzieht, und ſich in uns zu lebendiger Theilnahme wieder erweckt.

Wie anders in Venedig. Wer dort nicht zum Maler ward, konnte es an keinem Orte werden. Luft, Licht, Sonne, Schatten, Waſſer, Formen und Farben, die vielgeſtaltigen Palläſte und Kirchen, die Kinder, Greiſe, Schiffer, Vornehme und Geringe — alles maleriſch. Und die weite Stadt ſelber eine neue Natur. Nirgend der mühſelige Fleiß, die kleinliche Ordnung, der verſteckte Reichthum. Mit welchem Aufwande menſchlicher Kraft und Ausdauer auch die Häuſer und Brücken, die Straßen und Plätze aus dem grünen Meerwaſſer emporgebaut ſind, das

Ganze giebt doch den Anblick, als sei es ursprünglich aus dem verwandten Element wie aus seinem eigensten Boden aufgewachsen. Die Stadt mit ihren Inseln und Vorstadtinseln ist eine Welt für sich, abgeschlossen von dem übrigen Treiben, obschon einst mit allen Ländern und Völkern in Verbindung; nichts ist nordisch nebeltrübe und eintönig-braun, alles luft- und wasserlicht, ohne auffallende Abtönung durch die Entfernung, fast die Schatten selbst noch hell, und oft nur die Lichter leuchtend wie in blitzenden Funken umherspringend, und doch über das Ganze Milde und Harmonie verbreitet. — Jetzt freilich ist Venedig ein Ort für Wehmuth und Klage. Ueberall die Spuren einer reichen Geschichte in Glanz und Pracht noch da, doch als eingesunkene Vergangenheit, deren Erinnerung bei der Kanalstille und den lautlos gleitenden Gondeln selbst die Häuser mit Trauer über die Gegenwart zu überschleichen scheint. Denn nichts ist mehr das Alte, als der lachende Himmel, die klare Luft und das unvergängliche Gluthspiel des Lichts und der Farbe. — —

Soviel für dießmal in Bezug auf den allgemeinen Unterschied der Sculptur und Malerei. Wir können beide einander so gegenüberstellen, daß in der Sculptur die nach allen Seiten abschlossen herausgearbeitete Plastik der freilich beseelten Gestalt als *Gestalt* die Hauptsache ist, in der Malerei dagegen der von Innen beseelende Ausdruck des *innern* Geistes und Gemüths. Deshalb darf sich die Malerei nie mit der bloßen Gestalt begnügen, sondern muß in lebendig athmender Wirklichkeit zugleich die volle Seelenstimmung in vielseitiger Physiognomik ergreifen, und nicht bloß in gattungsmäßiger, sondern schlechthin individueller, ja selbst particulär eigenthümlicher und dadurch *um so belebterer* Form. Das eben ist für die christliche Anschauung das Heimathliche in der Malerei. Gott und die ganze Natur und Menschenwelt erscheint beseelt und begeistet, in ihrer nicht *nur* idealen von der Lebensfülle wirklicher Gegenwart abstrahirenden Gestalt, sondern oft in ganz gewöhnlicher Erscheinung, aber durch die Tiefe und Poesie des darin ausgedrückten Innern zur Kunst erhoben. An diese Welt treten wir

als an die unſrige heran. Sie iſt beſeelt wie wir, ſie blickt uns ins Herz, wie wir in ihr Inneres ſchauen, und hat dadurch ein nahes Verhältniß zu uns. Die Sculpturgeſtalt ſtreift dieß Verwandte ab, und ſtellt ſich, für ſich ſelbſt genügend, unnahbarer hin. Dadurch iſt nun auch von dieſer Seite her der Inhalt der Malerei unendlich weiter, als der der Sculptur. Was nur immer in ſichtbarer Erſcheinung durch die Macht der Kunſt des Gemüthsausdruckes fähig iſt, gehört der Malerei zu. Das ganze menſchliche Daſein, von der Pracht der Palläſte bis zur frohen Armſeligkeit verfallener Hütten, von Gott, den himmliſchen Heerſcharen, der Mutter Gottes an, bis hin zur Mutter, welche den vor ihr kauernden Bettelbuben kraut, bleibt ihr unverſchloſſen, und die ganze Natur vermag ſie, bis hin zu den letzten Grenzen menſchlichen Intereſſes und künſtleriſcher Liebe für Form und Farbe, in ſich aufzunehmen. In allem aber macht das innere Leben, die Farbenſeele, durch welche es ausdrückbar wird, und die Eigenthümlichkeit der äußeren Geſtalt als Widerſchein des belebenden Geiſtes das eigentlich Maleriſche aus.

Vierte Vorlesung.

Je weiter die Kunstmittel reichen, die dem Maler zu Gebote stehn, desto mannichfaltiger vermag er nun auch mit seinen Conceptionen den ganzen Formenkreis zu durchwandern, in welchem die Kunst überhaupt ihre Gegenstände auffassen und zur Darstellung bringen kann. Epische Großheit oder Breite, lyrischer Ausdruck des Innern und dramatische Lebendigkeit sind der Malerei gleichmäßig vergönnt.

Auch über diesen Punkt muß ich, damit spätere Bemerkungen verständlicher werden, hier im Voraus gleich einiges Nähere hinzufügen. Es ist ein noch immer nicht abgestreifter Irrthum, das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen der Poesie allein, oder höchstens der Musik zu betrachten und abzuhandeln. Dennoch sind es in dem Maße allgemeine Darstellungsweisen, daß kein einziges Werk, welcher besonderen Kunst es auch angehöre, anders als in einer dieser Formen zur Ausführung kommen kann. Freilich ist dann das Epische vornehmlich in weiterer Bedeutung, als es bisher geschehn ist, zu fassen, insofern darunter nur die Erzählung einer in sich abgeschlossenen Begebenheit verstanden wird. Wir wollen von der Poesie den Ausgangspunkt nehmen.

Wahrhaft episch, im Sinne echter Nationalepopoeen, wie der Ramajana oder die Ilias, wird kein Gedicht schon dadurch etwa, daß es ein Begebniß episodenreich berichtet, sondern durch die volle Verflechtung vielmehr, in welcher die Collisionen und Helden einer besonderen That mit der religiösen und sonstigen Weltanschauung, mit der Gesinnung und Richtung der Nation,

als urſprünglichem Ganzen, ſtehn, und ſich aus dieſer Quelle entſprungen zeigen. Durch die Entfaltung der Begebenheit, die den Mittelpunkt bildet, muß zugleich die innerſte Subſtanz des nationalen Glaubens, Wollens und Vollbringens in lebendiger Wirklichkeit zur Anſchauung gelangen. Mit einem Worte, das Epiſche liegt nicht ausſchließlich in dem Verweilen bei der Außengeſtalt der Dinge, Individuen, Empfindungen und Ereigniſſe. Es iſt im Gegentheil gleichmäßig darin begründet, daß der jedesmal weſentlichſte Gehalt eines Volks und einer Zeit in der unzerſplitterten Wahrheit ſeines von der Subjectivität des Herzens noch ungefärbten, und durch die Gewalt beſchränkender Charaktere ſich noch nicht beſtreitenden Werths zum Vorſchein komme. Das Objective giebt für die epiſche Kunſt die Form wie den Inhalt ab. Denn unter Objectivität wird einmal das Aeußere, ſichtbar Erſcheinende verſtanden; das andremal ebenſoſehr das in ſich ſelbſt Begründete, Wahrhafte, Feſte, das von dem Wechſel der Meinung und Macht der beſonderen Leidenſchaften unerſchüttert bleibt. In dieſer Rückſicht ſteht die epiſche Poeſie auch von der Schilderung geſchehener Thaten gänzlich ab, und ſtellt, wie in Weisheitsſprüchen z. B., was ihr als die eigentliche Baſis für alles Wiſſen und Handeln gilt, ohne eine beſondere Empfindung oder individuelle Anſicht einzumiſchen, als ſachliche Wahrheit und ſichre Richtſchnur hin. Sind ihr aber in dieſer Weiſe die allgemeinen Geſichtspunkte für das menſchliche Leben und die Natur bereits, abgetrennt von concreter Exiſtenz und beſtimmterem Daſein, klar ins Bewußtſein getreten, dann faßt ſie einzelne Vorfälle mehr und mehr nur als ähnliche Beiſpiele ihrer weitergreifenden Sätze, die ſie deshalb nur gleichnißweiſe in Fabeln, Apologen und Parabeln lehrreich und anmuthig zu veranſchaulichen liebt.

In ganz entgegengeſetzter Weiſe verfährt die Lyrik. Daß ſie es mit dem Innern zu thun habe, iſt oft genug geſagt worden, ihre eigentliche Aufgabe damit aber nur halb erſt bezeichnet. Auch das Epiſche, inſofern es ſtatt beſtimmter Begebniſſe nur das Subſtantielle und Allgemeine als ſolches ausſprechen

will, bewegt ſich, ohne dem Inhalte wie der Form nach ins Lyriſche zu gerathen, in dem gleichen Elemente des Innern. Wir können in dieſer Rückſicht zur näheren Erklärung die Hülfe in Anſpruch nehmen, die uns ein einziges Wort darbietet. Für „innerlich" haben wir nur „ſubjectiv" zu ſetzen, ſo iſt die Sache abgethan. Denn wie „Objectivität" in doppeltem Sinne zu brauchen iſt, ſteht uns nun auch das Subjective in zwiefacher Bedeutung zu Gebote. Zunächſt zwar heißt es nur das Ideelle und Innerliche im Unterſchiede des Aeußeren und Realen; dann aber drückt es in dieſer Innerlichkeit auch das für ſich Abgeſchloſſene aus, das, im Gegenſatze objectiver Allgemeinheit, den Umkreis des in ſich einzelnen Subjectes befaßt. Subjectiv iſt dadurch jeder Gehalt nicht nur wie er überhaupt im Innern, ſondern zugleich wie er in einzelner Stimmung und Betrachtungsweiſe ſich lebendig erzeugt, dort feſthaftet oder ſich herüber und hinüber bewegt. Die Lyrik kann einen Gegenſtand nicht anders mittheilen, als daß ſie in ihm ſich ebenſoſehr die Gefühle, Reflexionen, Anſchauungen der individuellen Menſchenbruſt ausſprechen läßt, ja ſie ſoll ihn nur in Form dieſer Vorſtellungen und Seelenſtimmungen, und um dieſer Form willen aufnehmen und zurückgeben. Denn ſelbſt wo ſie erzählt iſt es nicht die äußere Geſtalt der Begebenheiten, um welche es ihr zu thun ſein darf, ſondern der Ausdruck ſubjectiver Trauer, jubelnder Luſt, erhabenen Troſtes, kurz einer ſubjectiven Empfindung oder Betrachtung, welche, aus dem Mitgefühl für das Berichtete entſprungen, dieſelbe Schwermuth, Freude oder Beruhigung im Hörer erwecken will.

Hierzu kommt noch ein letzter Punkt, der eben ſo wenig darf überſehn werden. Das Subjective in ſeiner ſelbſtſtändigen Bezogenheit auf ſich iſt weſentlich auch das Vereinzelnde. Es löſt eine in ſich gediegen zuſammenhängende Totalität in deren mannichfache Unterſchiede, Gegenſätze und Nüancen auf. In dieſer Zerſplittrung nun bildet die Lyrik jede für ſich iſolirte Seite abgeſchloſſen aus, indem ſie als neuen Einheitspunkt ein Individuum hineinſtellt, das ſich und Anderen ſeine beſondere Gemüths-

lage, Erhebung oder Kümmerniß poetiſch zum Ausdrucke bringt. Dadurch vor Allem liegt in der Lyrik durchweg das Princip des Particulariſirens. Wenn deshalb die epiſche Form das einfach auf ſich ſelbſt Beruhende darlegt, oder ſich zur reichgegliederten Schildrung mannichfacher Thaten ausbreitet, ſo concentrirt ſich die Lyrik in jedem einzelnen Werk auf eine ſpecielle Seite, und läßt dieſelbe ſich als fortreißende Begeiſtrung, ſtille Reflexion oder Stimmung des Herzens in ſubjectiver Gedrängtheit und Vertiefung abſchließen.

Die Ilias und Odyſſee z. B. geben uns die Geſammtheit des griechiſchen Geiſtes in ſeiner urſprünglichen poetiſchen Wirklichkeit; die Geſtalt und Herrſchaft der Götter und nationalen Helden, ein Bild der Könige und des Volks, des Alters und der Jugend, der Gatten, Frauen und Jungfrauen, der Oberwelt und des Hades, die kriegeriſche Richtung und die Anſchauung des Friedens, die Heimath und Fremde, die Kenntniſſe und Zuſtände des eigenen Volkslebens und die Vorſtellungen von dem Charakter barbariſcher Nationen, genug eine ſo reichhaltige Totalität, daß, wenn uns aus der ganzen Entwicklung der griechiſchen Poeſie auch dieſe beiden Epopoeen nur übrig wären, wir uns dennoch würden in Betreff auf die Grundanſchauungen des nationalen Glaubens und Handelns für wohlunterrichtet erachten können. Von ähnlich umfaſſender Art iſt zwar die griechiſche Lyrik gleichfalls. Aus wie viel einzelnen Gedichten aber ſpringt uns erſt dieß Geſammtbild entgegen; zu wie mannichfaltigen Arten zerſcheiden ſie ſich, deren beſonderer Inhalt ſich zu ſtreng getrennten Formen ausprägt, und außer der Eigenthümlichkeit des Stammes, Dialects, der ganzen Diction und Färbung, auch den individuellen Charakter des Dichters lebendig ins Licht ſtellt.

So iſt es in der Lyrik der einzelne Menſch, der durch die ſtumme Sprache des Blicks und der Geberde, oder durch tönenden Geſang der Seele und das ſchärfer bezeichnende Wort ſeine inneren Regungen, ſein Hoffen und Nachdenken in immer wechſelnder Verſchiedenheit innerlich oder von außen veranlaßter

Situationen mittheilt. Dieſer Ausdruck ſchon giebt die Befriedigung. Es kommt zu keinen Begebniſſen, keinem Handeln. Das Subject bleibt in ſich eingeſchloſſen, und will nur, was durch ſein Inneres wogt oder ſich ſpiegelklar fortergießt, poetiſch genoſſen, zum Nachgenuß darbieten. Damit weiſt aber die Lyrik nicht etwa die allgemeinen Intereſſen des religiöſen Glaubens, der patriotiſchen Heldenſchaft, der tiefſten Weisheit und ſittlichen Gediegenheit von ſich ab. Die ewigen Grundlagen des menſchlichen Daſeins machen das Lebensmark auch ihres eigentlichen Inhalts aus. Sie treten jedoch in die lyriſche Form nur in der Weiſe ein, in welcher das einzelne Individuum ſich ihrer bemächtigt, ſie ſeinem Charakter nach empfindet, ihre Zuſtände anſchaut und betrachtet, ſo daß dieſes Anſchauen, Empfinden und Vorſtellen durch alle Gradationen der Ruhe oder emportragenden Begeiſtrung hindurch, von allen Nüancen des Einklangs oder Widerſtrebens durchzogen, von allen Schmerzen und Freuden der eigenen Zuſtände bereichert und bewegt, als der wahrhaft lyriſche Inhalt und die echt lyriſche Auffaſſung zu bezeichnen iſt.

Ueber die dramatiſche Grundform ſich zu verſtändigen hat die meiſte Schwierigkeit. Und doch müſſen wir in Rückſicht ihrer zu unſerem Zwecke vor Allem ins Klare kommen. Nichts wird in Darſtellungen der Sculptur und Malerei häufiger verwechſelt als das Epiſche und Dramatiſche. Das Nächſte, was ſich zur Erläutrung anbietet, ſcheint die beſtimmtere Definition von That, Begebenheit und Handlung zu ſein. Denn das Epos erzählt das Geſchehen von Thaten und Begebniſſen, das Drama führt eine Handlung in ihrem gegenwärtigen Verlauf an uns vorüber. Dieſer Unterſchied iſt leicht zu faſſen. Jedes Verändern und Umwandeln vorhandener Objecte, Zuſtände und Verhältniſſe, das von Innen herkommt und von Individuen ausgeht, iſt eine That. Sie findet bei Begebenheiten wie bei Handlungen Statt, und liegt beiden gemeinſam zu Grunde. Begebenheit und Handlung bilden aber jede für ſich wieder eine beſondere Seite aus, die in dem bloßen Thun ſchon verbor-

gen ſein kann. Die That, indem ein gewollter Zweck ſich an der vorhandenen Wirklichkeit durchführt, wird zu einem äußeren Geſchehen. Iſt nun die äußere Realiſation, welche ſich zu einem Complexus von Umſtänden und Vorfallenheiten ausbreitet, zum Hauptaugenmerk, wie es die epiſche Darſtellung thun muß, gemacht, ſo erſcheint die That als Begebenheit; als Handlung, wenn ſich, wie im Dramatiſchen, das Hauptintereſſe bei allem Geſchehn auf die innern Leidenſchaften und Zwecke, auf den Charakter und Entſchluß der Individuen richtet, um dieſe als den weſentlichen Punkt herauszuheben, von dem alles ausgeht, und worauf ſich alles zurückbezieht. Die Hellenen z. B. ſind gen Troja gezogen, ſie haben es belagert, durch Liſt eingenommen und in Aſche gelegt. Dieß iſt zunächſt eine That. Die äußere Weiſe aber, in welcher ſie vor ſich gegangen, der ganze Reichthum all der großen und kleinen hemmenden und fördernden Ereigniſſe, das Verweilen bei der Außengeſtalt des Locals, der thätigen Helden und Götter, die überwiegende Wirkſamkeit äußerer Umſtände, das Fatum, welches den Ausgang beſtimmt, dieß alles macht den großen Heldenzug zum reichhaltigſten Begebniß. Oedip, auf der anderen Seite, unwiſſend hat den eigenen Vater erſchlagen. Auch dieß vorerſt iſt nichts als eine bloße That, der andere folgen; er löſt das Räthſel der Sphinx, er heirathet die Jokaſte, er wird auf den Thron von Theben erhoben. Nun aber erfährt er, was er gethan. Es entdeckt ſich ihm das grauenvolle Geheimniß, der Vater ſei es, den er getödtet, die Mutter, deren Ehebett er beſtiegen. Er nimmt dieſen eigentlichen Inhalt ſeiner That in ſich hinein, und da er ſie jetzt als Verbrechen weiß, will er für ſeine Schuld einſtehn. Aus eigenem freien Entſchluſſe verläßt er den Thron; einſt geiſtig blind in ſeiner Klugheit blendet er, nun er die Greuel kennt, die er vollbracht, den Stern der Augen; arm, hülflos wandert er aus. Dieſe freie Selbſtbeſtrafung iſt kein bloßes Thun mehr. Es iſt, wenn wir auf den Charakter, die Motive, den Zweck und ſelbſtbewußten Entſchluß des königlichen Greiſes das eigentliche Gewicht legen, eine freie Handlung.

Doch damit iſt in Bezug auf das Dramatiſche immer noch wenig geſagt, indem ſich ja das Epos nicht auf die Erzählung von Begebenheiten zu beſchränken hat. Vollſtändig geht nur die Anſicht auf den Hauptpunkt ein, welche die dramatiſche Form als innere Durchdringung des lyriſchen und epiſchen Princips zu einer neuen, nunmehr reichſten Totalität auffaßt. Dann kommt es aber ſogleich darauf an, dieſe Vermittelung ſich weit und durchgreifend genug vorzuſtellen. Wir können bei unſerer bisherigen Terminologie wieder die nöthige Hülfe ſuchen. Das Epos enthielt in zwiefachem Sinne das Objective, die Lyrik in doppelter Bedeutung das Subjective; wir müſſen uns deshalb die Ineinanderarbeitung nach der einen und anderen Seite klar machen.

Erſtens in Anſehung des Aeußeren und Innern, inſofern das Epos eine Begebenheit in ihrem Geſchehen veranſchaulicht, die Lyrik dagegen nur das Innre zum Inhalt und zur Form nimmt. Der dramatiſche Verlauf begreift Beides in ſich. Denn er giebt uns nicht bloß Stimmungen und Leidenſchaften zu erkennen, ſondern zeigt auch mannichfache äußere Verhältniſſe, Naturſcenen und ſonſtige Umgebung verſchiedenſter Art; eine objectiv vorhandene Wirklichkeit, in welcher Individuen ihre Plane und Beſchlüſſe geltend machen. Dadurch aber behalten die inneren Empfindungen und Anſichten zu den äußeren Zuſtänden nicht bloß die Stellung eines gleichgültigen Nebeneinanders Beider; ſie ergänzen ſich im Gegentheil wechſelſeitig. In der Weiſe jedoch, daß die Individuen als der Mittelpunkt daſtehen, auf den es ſchlechthin ankommt. Sie machen einen beſtimmten Umfang beſonderer Verhältniſſe, unter denen ſie leben, zu ihrem ſubjectiven Inhalt, der nach Maaßgabe des individuellen Charakters, ſodann zu Wünſchen und Leidenſchaften wird, zu Zwecken ſich befeſtigt, zu Entſchlüſſen heranreift. Dieß ganze Innere nun iſt es, das ſich unter den vorausgeſetzten Bedingungen durchführt, d. h. die vorgefundenen Zuſtände und Verhältniſſe zerſtörend oder auferbauend umwandelt. Doch auch hiermit iſt der Verlauf noch nicht geſchloſſen. Die neu entſtan-

dene Realität, wie sie aus dem Individuum hervorgegangen ist und zu dessen eigenem Dasein gehört, wirkt auf das Innere zurück, das, der concreten Wirklichkeit einverleibt, nun in Glück und Verderben die Vergeltung für sein Handeln hinnehmen muß. Dieß Herein und Heraus, Herüber und Hinüber des subjectiven Innern und der objectiven Welt, dieß gegenseitige Hervorgehn der einen Seite aus der anderen bildet den angegebenen Kreis der dramatischen Vermittlung, für welchen die handelnden Individuen der Angelpunkt sind. —

Aber selbst diese Erklärung scheint den Unterschied dramatischer Handlungen von epischen Begebenheiten noch keineswegs vollständig aufzuhellen. Denn auch im Epischen dreht sich, was irgend vor sich geht, um die thätigen oder leidenden Helden und das Gelingen oder Mißglücken ihrer Unternehmungen. Gerade an dieser scheinbaren Gleichheit jedoch lassen sich die schlagenden Unterschiede am einleuchtendsten verdeutlichen. Wie sehr nämlich im Epos auch die Zwecke der mehr oder minder hervorstechenden Individuen zum Vorschein kommen, so giebt doch einerseits im Allgemeinen schon die Außengestalt dessen, was sich innerhalb der Ausführung begiebt, die Grundform für die gesammte Vorstellungsweise ab; andrerseits treten theils die äußeren Umstände der Natur, theils die für sich schon fertigen, oder sich von den Hauptheldeu unabhängig ausbildenden Situationen und Verhältnisse, und die für sich festen Bestimmungen ewiger Nothwendigkeit in so machtvoll fördernder oder hemmender Wirksamkeit auf, daß dieses Objective eine ebenso wichtige, ja eine wichtigere Rolle spielt, als die Absichten und Leidenschaften der Charaktere. Was die umgebende Wirklichkeit, in welcher das Individuum sich findet und handelt, aus seinem Vorhaben, seiner Anstrengung, seinen Thaten macht, was sie ihm zu ertragen auferlegt und zur Erfreuung und Erhebung bereitet, dieß in der Breite des Geschehens zu berichten ist die Aufgabe, welche das Epos zu lösen hat. Und so stellen sich denn auch weniger die verschiedenen Charaktere in ihrem innern Leben heraus, als daß sich gleichsam die körperliche Seite des Geistes, die nach

Außen gerichtet iſt, der leibliche Seelenmuth, die Heldenſchaft des Arms, der Stolz und Zorn der Kraft, die Anſtelligkeit, Liſt, Ausdauer in Gefahren, die Gewohnheit und Sitte im Täglichen und Außerordentlichen zu wechſelnden Erlebniſſen und Abentheuern veranſchaulicht. Das Drama umgekehrt greift in der verinnerlichenden Darſtellung ſeiner Individuen über das hinweg, was um dieſelben vorgeht, und gönnt dem Aeußern nur in enger Bezogenheit auf die inneren Bewegungen der handelnden Helden einen doppelt geſchmälerten Spielraum. Denn es muß den geiſtigen Charakter, der in der umgebenden Welt *ſich ſelber will*, für oder wider ſie handelt, und aus dem, was er vollbringt, als ſeiner eigenen Saat den Kranz des Sieges einerndtet, oder das Mißlingen ſeiner Zwecke erwachſen ſieht, zum bleibenden Geſichtspunkt nehmen. Hierdurch allein kann das Drama beweiſen, daß es das Princip lyriſcher Subjectivität in das Epiſche hineingezogen hat.

Demnoch iſt damit nur erſt *eine* Seite der Wirkſamkeit dieſes Princips dargethan. Die andere iſt von gleichem Gewichte, und *vermittelt ſich nun auch mit der zweiten Bedeutung des epiſch Objectiven.*

Im eigentlichen Epos giebt das an und für ſich Gültige, weil es in ſich wahrhaft und weſentlich iſt, ſich auch die gemäße Wirklichkeit eines nationalen Daſeins. Es weiß die entſprechenden Helden zu finden, durch deren Thaten und Begebenheiten es ſich ins Leben ruft. Solch einen Gehalt ſchließt zwar auch die Lyrik nicht von ſich aus; ſie macht ihn aber kund, wie er das einzelne Subject erfüllt, das ſeiner beſtimmten Eigenthümlichkeit nach dieſe oder jene Seite daran ergreift und als eigene Empfindung, Anſchauung oder Betrachtung ausbildet. Von dieſem Principe durchzogen ſtellt nun das Drama, wie ſehr ſeine Individuen ſich auch zu practiſcher Durchführung aufthun, jeden Lebensgehalt als an den ſubjectiven Character, an die beſondere Leidenſchaft, die Thorheit, den Adel, die Größe oder Niedrigkeit der handelnden Perſonen gebunden dar. Damit iſt das dramatiſche Individuum ſelbſtſtändig auf ſeine Füße geſtellt und ver-

einzelt. Aus ſich heraus führt es ſeine Zwecke zur Befriedigung des eigenen Charakters durch. Weshalb denn auch bewußtloſes Thun und bloße Ueberredung nicht als echt dramatiſch erſcheinen können. Die epiſchen Helden dagegen gelten nur innerhalb eines ſubſtantiellen Ganzen, und wenn ſie auch hervorragen, ſo geben ſie ſich doch nur als Vorfechter; ſie ſind für Geſammtzwecke thätig, und an ihrem beſonderen Leiden und Triumph entwickelt ſich immer mehr oder weniger die Anſchauung einer vielſeitigen Wirklichkeit, auf welche das Intereſſe der Darſtellung ſich gleichmäßig vertheilt. Sondern die Einzelnen ſich ſelbſtſtändig von dem großen Ganzen ab, dem ſie angehören, ſo entſtehn daraus gewöhnlich nur epiſodiſche Hemmungen, welche die Erfüllung des gemeinſamen Unternehmens um ſo mehr verzögern, jemehr daſſelbe ſich aus der Hauptſituation ſolch einer Störung, wie in der Iliade der Zorn des Achill und Streit mit Agamemnon, entfaltet und durchkämpft.

Daſſelbe lyriſche Princip macht ſich jedoch im Dramatiſchen noch auffallender geltend. Denn der für ſich abgeſchloſſene Menſch, wenn er ſich in ſeiner Beſonderheit verſelbſtſtändigt, particulariſirt dadurch zugleich die gediegene Totalität einer nun nicht mehr zuſammengehaltenen Wirklichkeit. Dieß führt uns dem eigentlich wichtigen Punkte zu. Beſtimmte Charaktere, je unerſchütterlicher ſie in ihrer abgegrenzten Individualität daſtehn, je energiſcher ſie ſich ausbilden, je ſubjectiver ſie an ſich ſelber feſthalten, zerſplittern um ſo thätiger die ſonſt in ſich einigen Lebensſphären. Jedes Individuum ergreift nun, nach Maaßgabe ſeiner beſonderen Natur, nur ein beſonderes Gebiet mit vereinzeltem Zweck, und muß durch dieſe Iſolirung in Hinderungen und Streit gerathen, weil es andere in ihren Plänen und Beſchlüſſen, Eigenheiten und Leidenſchaften geſtörte, befehdete, verletzte Individuen gegen ſich aufregt. Erſt hiemit befinden wir uns auf dem wahrhaft dramatiſchen Boden. Zuſtände, welche ſcheinbar zufällig oder nothwendig Colliſionen von Verhältniſſen, Zwecken und Charakteren herbeileiten, ſind allein der dramatiſche Ausgangspunkt; Handeln und Entgegenhandeln, das practiſch

bewegte Für und Wider allein ſchlägt aus dem feſten Kern des Charakters den dramatiſch blitzenden Funken heraus, und nur das Durchkämpfen ſolcher verwickelnder Conflicte darf die Löſung zu Wege bringen, der die dramatiſche Handlung beſchleunigend zuſtrebt.

Und doch ſcheint die angedeutete Erklärung uns wiederum halb nur vorwärts zu bringen. Auch Epopöen drehen ſich am häufigſten um Krieg und Schlachten, überhaupt aber um Kämpfe und Conflicte mannichfacher Art. Dieſer Einwurf iſt entſcheidend. Haben wir ihn erſt beſeitigt, ſo ſtehn wir am Ziele. Ich will deshalb gleich auf den ſchlagenden Unterſchied losgehn. Echt dramatiſch ſind nur diejenigen Colliſionen, welche Zwecke und Charaktere einander in Sphären gegenüberſtellen, deren eigenſte Natur, um zu wahrhafter Wirklichkeit zu gedeihn, den innern und äußern Einklang der Individuen mit dem wahren Gehalte ihres Handels, ſowie das wechſelſeitige Zuſammenſtimmen der beſonderen Zwecke und Charaktere zu ein und demſelben Wollen und Ausführen fordert. Die iſolirende Particulariſation und ſtreitende Verwicklung muß der wahren Vernunft der Sache entgegen ſein, ihre Verwirklichung hindern, und dadurch die Individuen, mögen ſie zu ihrem conflictvollen Handeln noch ſo berechtigt ſcheinen, in eine Schuld hineinziehn, die ſie tragiſch oder comiſch zu büßen haben, es ſei denn, daß ſie ihrer Leidenſchaft und Thorheit in ausgleichender Verſöhnung entſagen. Dieß Grundgeſetz hat ſchon Ariſtoteles wenigſtens für die Tragödie vor Augen, inſofern er (Poet. c. 14.) behauptet, daß tragiſche Furcht und tragiſches Mitleiden nur dann zu erregen ſeien, wenn ſtreitende Leidenſchaften unter ſolchen entſtehn, die einander befreundet ſein müßten; wenn z. B. der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tödte oder tödten wolle, oder irgend dem Aehnliches vollbringe. Was aber Ariſtoteles nur als wahrhaft für die Tragödie geeignete Colliſionen anempfiehlt, gilt, wie geſagt, für das Dramatiſche überhaupt; obſchon es hiebei auf auf das Maaß der Schuld nicht ankommt, in welche die Verwickelung führt.

Von höherem Standpunkte aus ſcheint zwar das Gleiche auch bei vielen epiſchen Conflicten ſtatt zu finden. Kampf und Krieg, mögen ſie zwiſchen Göttern, Nationen oder Einzelnen entbrennen, ſind überhaupt nicht das letztlich Wahrhaftige. Sie machen im Gegentheil eine Auflöſung nothwendig, in welcher Eine der Parteien weicht, oder Beide, können ſie ſich nicht in Einklang ſetzen, zurückſtehn müſſen. Deſſenohngeachtet iſt in Betreff hierauf ein wichtiger Unterſchied ſcharf in's Auge zu faſſen. Es giebt Zwecke und Lebenskreiſe, die in ihrer Abgeſchloſſenheit zu einer ſo ſelbſtſtändigen Totalität verdichtet ſind, daß ſie für ſich ſchon genügen. Das Wahre und Sittliche für ſie beſteht deshalb darin, ſich feſt in ihrer Gediegenheit zu erhalten, und iſt dieß unter beſtimmten Umſtänden nicht anders möglich, dann alles, was ſich ihnen entgegenſtellt, feindlich zu verfolgen. Schon beſondere Thierarten haben den Naturberuf, einander zu befehden. Griechenland durfte gegen Perſien ſich rüſten, das Abendland den Occident, der Chriſt den Sarazenen bekämpfen. Die wechſelſeitigen Intereſſen und Befugniſſe ſtehn hier nicht in dem Verhältniſſe, daß ihre innerſte Harmonie allein ſie zu ihrer eigentlichen Ausbildung und Wirkſamkeit kommen läßt. Wenn aber in dem Einen Griechenland die einzelnen Staaten ſich auf Leben und Tod gegenüber ſtehn, wenn der Unterthan dem Geſetz, der Vaſall dem Könige zuwiderhandelt, wenn der Sohn glaubt Vater und Mutter ſchlagen zu können, weil ihm die Sophiſtik des Denkens alle Rechte in Unrecht, alles Unrecht in Recht verkehrt hat, wenn Kirche und Staat, Religion und Weltlichkeit, Familienleben und politiſche Zwecke ſtatt ihres wahren Zuſammenklangs nur ihren Unterſchied feindlich herausſtellen, wenn überhaupt die individuelle Thorheit und Willkür, oder der in ſich beſchränkte Charakter mit dem zerfällt, worin er ſeinen eigentlichen Zweck finden, woraus er ſeine wahre Kraft ſchöpfen ſollte, ſo erſcheint das menſchliche Wollen und Handeln, die einzelne Leidenſchaft und der beſondere Charakter nur als eine Lockerung und Auflöſung der Bande gerade, durch deren Feſtigkeit allein in jedem beſtimmten Gebiet die Handlungen

und Individuen Werth und Gültigkeit haben. Die Particularisation und ihr Conflict sind dann eine Schuld, die in's Verderben reißt, oder doch in Verlegenheiten verwickelt und Mißstände verursacht, und das Individuum, das sie durch sein Handeln erweckt, oder sich in sie durch die Befangenheit seiner Wünsche hat hineinlocken lassen, muß sich dieß Unrecht zurechnen, mag Streit und Zwiespalt auch noch so sehr in der Natur der Wirklichkeit begründet sein. Dieß in für sich abgeschlossenen Handlungen darzustellen, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst. Wo hingegen die Zwecke so voller und selbstständiger Art sind, daß die Helden, welche sich ihrer Durchführung widmen, nur als Verfechter eines für sich schon gültigen Ganzen erscheinen, das im Conflicte gerade mit andren Gebieten erst seine ganze Kraft und Würdigkeit entwickelt, da treten Collisionen hervor, die vorzugsweise das Epos auszubilden hat. Dann jedoch kann der bestimmte Zwiespalt das nicht sein, um was es sich als um den durchgreifenden Inhalt vor allem Anderen handelt. Die Collision, zu der es kommt oder von welcher ausgegangen ist, soll im Gegentheil mehr nur die Gelegenheit bieten, in Form mannichfacher Begebnisse durch lebendig ausmalende Schildrung die concreten Zustände und Individuen einer ganzen Volkswirklichkeit in Handlung zu setzen und vor unseren Augen überall verweilend langsam vorüberzuleiten. Breite Verzweigung, episodisches Ausschweifen, Abrundung zur in sich vollständigen Totalität nationaler Züge und Charaktere ist hier lobenswerth und am rechten Platze. Die dramatische Form gelangt nur auf dem entgegengesetzten Wege zum Ziel. Für sie giebt der bestimmte Kampf entzweiter Lebenssphären und Charaktere mit all ihrem feindlichen Aufruhr, ihren verwickelnden Umständen und die glückliche Eintracht störenden Absichten und Thaten den alleinigen Mittelpunkt. So ist denn auch dieser Eine Conflict als der eigentliche Inhalt herauszuheben. Um sein Entstehen, seine Fortbewegung zur Katastrophe, seine endliche Lösung ist es zu thun. Dadurch aber wird die strengere Concentration in Veranlassungen, Vorfällen, Anzahl der handelnden Hauptheldeu, Nebenfiguren,

Charakteren und allen anderen Seiten nöthig. Statt ſich in weit umfaſſender Entfaltung auseinander zu legen und in ruhigem Fluſſe fortzuwinden, eilt die ganze Darſtellung der Schärfe des verwickelnden Zwieſpalts und der entwickelnden Ausſöhnung ebenſo ſchnell erregend als wieder beruhigend zu.

Das beſondere epiſche Begebniß, wie ſpeciell es immer gefaßt ſei, wird mitten in eine vielſeitige Totalität nationaler Zuſtände und Weltverhältniſſe in der Weiſe hineingeſetzt, daß theils dieſer Boden die beſtimmte Begebenheit erzeugt und trägt, theils im Weiterſchreiten derſelben und an dieſer Fortbewegung ſeine eigenen Züge zum Ganzen gerundet vor Augen bringt. Will das Drama nicht epiſch werden, ſo muß es die gleiche Ausweitung vermeiden, und ſich, ſo viel es die ſpecielle Beſchaffenheit ſeiner Handlung und Charaktere irgend zugeſteht, auf die enthaltſamere Ausführung der beſonderen Zwecke und Colliſion beſchränken. —

Dieß alles, wenn wir nur tiefer auf den Grund blicken, ſind Reſultate des in der dramatiſchen Form lebendig wirkſamen lyriſchen Princips. Doch eben darum webt ſich auch wieder das epiſche Element zu gleichmäßiger Vervollſtändigung hindurch. Das Epiſche nämlich in jener zweiten Bedeutung von Objectivität im Sinne des an und für ſich Wahrhaftigen und Subſtantiellen. Folgendermaßen. Die dramatiſche Handlung, indem ſie in ſolchen Gebieten vor ſich geht, in welchen die Harmonie der Zwecke und Charaktere die einzig vollgültige Wirklichkeit zu Tage fördert, hat einerſeits zwar darzuthun, wie beſtimmte Colliſionen in der Natur der vorausgeſetzten Verhältniſſe, der beſonderen Lebensſphären und menſchlichen Leidenſchaften, überhaupt im Wollen und Handeln ſchlechthin begründet ſind; andrerſeits jedoch ergeben ſich von Hauſe aus die dramatiſch verwickelnden Umſtände und verletzenden Conflicte, inſofern ſie den wahren Einklang zerreißen, als das in ſich ſelber Falſche, und können ihr eigenſtes Weſen nur dadurch offenbar machen, daß ſie, ſtatt Beſtand und feſtes Daſein durch die individuelle Handlung zu erlangen, ſich vielmehr durch dieſelbe und innerhalb ihrer auflöſen. Die höchſte und ſchwierigſte Aufgabe liegt hiernach darin,

durch die Colliſion ſelbſt, und die Art und Weiſe, in welcher Zuſtände und Charaktere, Lebenskreiſe und Zwecke ſich einander tragiſch oder comiſch entgegenſtellen, ſich zu Grunde richten oder vermitteln, durch dieſen Verlauf die innerſte Natur beſtimmter Situationen, Gebiete, Abſichten und Individuen, ſowie die ewige Subſtanz des menſchlichen Handelns und ſeiner in ſich ſelbſt begründeten Schickſale in's Bewußtſein zu rufen. Dadurch allein giebt jedes dramatiſche Kunſtwerk ſelbſt durch die Anſchauung von Verbrechen und Thorheit in der einzelnen Handlung und von derſelben unabgetrennt, in offener Darlegung oder geheimem Verweben die Gegenwart jener ewigen Gerechtigkeit und göttlichen Weltordnung kund, die ſiegreich durch alles menſchliche Vollbringen hindurchwirkt.

Fünfte Vorlesung.

Unter den bildenden Künsten ist die Architektur allein nicht nur auf die epische Darstellungsweise überhaupt, sondern zugleich auf einen besonderen Zweig derselben beschränkt. Sie hat ihrem Hauptzwecke nach für den Cultus, den Staat und sonstige öffentliche Zustände und gemeinsame Bedürfnisse das äußere Local, die Umgebung und Umschließung ebenso zweckmäßig und brauchbar als künstlerisch schön aufzuführen. Die gläubige Menge versammelt sich in ihren Kirchen und vollbringt dort die mannichfaltigen Acte des Gottesdienstes; in ihren Palläſten herrschen und erfreuen sich die Großen, Mächtigen und Reichen; durch ihre Thore, über ihre Brücken läuft, fährt, drängt sich das Volk. An Vorfällen, Erlebnissen, Handlungen innerhalb dieser Räume fehlt es in keinerlei Art; der Baukunst gehn aber alle und jede Mittel ab, uns dergleichen Thaten, wenn auch selbst parabolisch nur, in concreter Form wirklicher Begebenheiten anschaulich zu machen. Denn die menschliche oder thierische Gestalt steht ihr nur als Verzierung etwa zu Gebot. So bleibt ihr nichts als die andere epische Auffassungsart übrig. Aus der buntverzweigten Welt, die sich in dem Bezirk ihrer Mauern, Hallen, Gänge und Kuppeln empfindend oder thätig, sinnend oder handelnd bewegt, findet sie das wechsellos Einfache als die verborgene Bedeutung heraus, um diesen substantiellen Gehalt, soweit es der Kreis ihrer möglichen Formen und Mittel erlaubt, mit nationalem Sinne und selbstständiger Erfindung in jenen Urtypen künstlerisch neu zu verbergen, durch deren bedeutende Gestalt und in sich abgeschlossene Charakteristik uns dennoch in übereinstimmenden Maaßen der tiefste Geist einer ganzen

Zeit und Nation in ſtiller Größe oder gefälliger Zierlichkeit vor Augen kommt. Die Architektur iſt die gründlichſte Kunſt, inſofern ſie in den Formen, durch welche ſie überhaupt einen Ausdruck bezwecken kann, nur das zur Andeutung bringt, was in dem Kreiſe, für den ſie baut, allem ſonſtigen Reichthume vorübergehender Thätigkeit und Erſcheinung als das Weſentlichſte zu Grunde liegt. Die lyriſche Empfindung dieſes Gehalts, die dramatiſch collidirenden Charaktere und Handlungen muß ſie, wie geſagt, entweder der Wirklichkeit überlaſſen, um welche ſie ſich herſchließt, oder den anderen Künſten, deren Material und Darſtellungsmittel voller und geiſtiger ſind. Labyrinthe und Tempel, Cathedralen, Burgen, Königshäuſer und Städte ſind nur das urſprüngliche Epos der bildenden Kunſt, deſſen ſelbſt noch unbewegten Rhythmus und ſtarre Harmonie Sculptur und Malerei erſt menſchlich beleben.

Denn die Sculptur bereits, ohne ihren plaſtiſchen Charakter irgend in Gefahr zu ſetzen, kann in Thiergeſtalten, Menſchen und Göttern zu einer lebendigeren Beſtimmtheit des Ausdrucks und regeren Bewegung der Formen und Situationen fortgehn.

Zunächſt verweilt auch ſie zwar in ihrem eigenen Gebiete ganz noch an der Auffaſſungsgrenze der Architektur. Die Götter nämlich, oder den Einen alleinigen Gott, obſchon die göttliche Wirkſamkeit ſich allſeitig durch Natur und Menſchenleben hinerſtreckt, ſtellen wir uns dennoch, dem Weſen des Göttlichen gemäß, als immer wieder aus aller Verwickelung in beſtimmte menſchliche Begebniſſe, Leidenſchaften und Zwecke einfach in ſich zurückgenommen vor. Und in der ähnlichen Art kann auch das menſchliche Individuum, das ſich zu ſo mannichfaltigen Antrieben, Zuſtänden und Thätigkeiten ausbreitet, nur dann in unzerſplitterter Gediegenheit ſichtbar werden, wenn es in den einen Kern ſeines Gehalts und Charakters zuſammengefaßt erſcheint. Solch in ſich unparticulariſirter Inhalt bildet, wie wir ſehen, den Grundſtein für die architektoniſche Darſtellung, da ſie es ſich verſagen muß, ihre einfache Conception zu jenen ausgeprägten

Scenen verkörpern und beſeelen zu wollen, für welche die landſchaftliche Natur oder höher hinauf die menſchliche Geſtalt, als Ausdruck von Thaten und Handlungen, unentbehrlich wird. In der gleichen Abſtraction bleibt nun auch die Sculptur, die antike wie die chriſtliche, noch ſtehn, wenn ſie die einzelnen Göttergeſtalten vornehmlich, um ſie jedem beſchränkenden Zuſtande zu entheben, gleichſam ſituationslos läßt, ſo daß aus den unbewegten Formen und Zügen in hoher Größe und erſchütternder Heiligkeit nur das entgegendringt, was die ſelber unbewegte Allgewalt Gottes, oder die beſondere Macht und Bedeutung der einzelnen Götterindividuen, zwar ſtreng und ernſt, aber tief und bewältigend ausſprechen kann. —

Mit dieſer architektoniſchen Auffaſſung jedoch darf ſie ſich letztlich nicht begnügen. Sie muß ſich ſtatt deſſen zu einer Verlebendigung entſchließen, wie ſie nur durch das Eingehn auf beſtimmte Situationen und den Ausdruck beſonderer Lagen zu erreichen iſt. Hierbei läßt ſich für die Sculptur das urſprünglich Epiſche darin finden, daß ſie ihre Geſtalten, ſolange ſie nicht über einzelne Statuen hinausgeht, nur in ſolche innere und äußere Zuſtände verſetzt, in welchen der Gott oder Held, voll und ganz, ohne weiteren Kampf und Streit, ja ſelbſt ohne weſentliche Bezogenheit auf Andere, eine in ſich ſelber fertige Welt ausmacht. Aufgeregte Leidenſchaften und thätig collidirende Zwecke ſind nach dieſer Seite hin nicht ihr gemäßes Gebiet; ſie beſchränkt ſich beſſer auf Scenen, die zwar in ſich beſtimmt, zugleich aber von ſo ſchuldloſer Einfachheit ſind, daß ihre concentrirende Beſondrung ſelbſt dann noch den Ausdruck des Subſtantiellen, das zum Vorſchein kommen ſoll, nicht hemmt und ſtört, wenn auch die Individuen vollſtändig in dieſe für ſich genommen wenig intereſſevolle Beſtimmtheit eingetreten ſcheinen. Je energiſcher dagegen der Menſch ſeinem ganzen Daſein nach auf ein ausſchließliches Ziel losgeht, und unter dieſen ihn theils durchweg begrenzenden, theils über ſein geſammtes Empfinden und Handeln ſchlechthin entſcheidenden Umſtänden vor uns gebracht wird, deſto weniger iſt es um dieſer concreten Beſon-

drung willen, ſein einfaches allgemeines Weſen, das in ungetrübter Klarheit hervorſchaun kann. Wie erfindungsreich waren vor allem die Griechen, für die Statuen ihrer einzelnen Götter und Heroen Situationen aufzuſuchen, denen es ebenſowenig an dem nöthigen Maaß lebendiger Beſchränkung, als an jener kampfloſen Stille gebricht, die ſich für den Ausdruck von Ruhe und Hoheit der unſterblichen ewigen Götter, Halbgötter und Helden, wie für die individuellere Anmuth, für Grazie der Bewegung und den ſinnlichen Reiz der Formen gleichmäßig geeignet zeigt. Selbſt die Thätigkeit, in welcher dann die Geſtalten erſcheinen, iſt ſo zu ſagen ein idylliſches Thun, das weder nach Außen in Zwieſpalt gegen widerſtrebende Individuen und Mächte hineinreißt, noch zu innern Widerſprüchen und Schmerzen führen kann. Der chriſtlichen Sculptur, für religiöſe Stoffe beſonders, bleibt ein ebenſo ausgedehnter Kreis belebter und doch unbefangener Zuſtände nicht mehr offen. Paſſion und Tod, Buße, Marter und Gericht werden hier zu durchgreifende Anſchauungen, als daß für heitere und harmloſe Situationen der gleich weite Spielraum könnte aufbewahrt ſein. Außerdem ſtellt, bei verſtärkter Particularität der Körperformen und Geſichtszüge, nur die unbewegte Ruhe und ſituationsloſere Allgemeinheit das Gleichgewicht für den ehrfurchtgebietenden Ausdruck göttlicher Herrſchaft und Unendlichkeit wieder her. Mit weltlichen Gegenſtänden verhält es ſich ſchon anders. Auch in dieſem Felde aber hat die moderne Bildhauerei, inſofern ſie den urſprünglich ſculpturmäßigen Charakter feſthalten wollte, ſich immer nur wieder durch das enge und engere Anſchließen an die antike Art der Auffaſſung zu retten gewußt, und Eigenthümlichkeit nur dadurch gewonnen, daß ſie theils das Ziel nicht erreichte, auf welchem die Alten unmittelbar feſten Fuß gefaßt hatten, theils einen innerlichen Seelenhauch über die Geſtalt zu ergießen ſuchte, der gleichfalls wieder unvermerkt in's Maleriſche hineinſpielt.

Dennoch braucht weder die antike noch moderne Sculptur die kampfreichen Colliſionen ganz von ſich auszuſcheiden, ſobald ſie es nur aufgiebt, durch vereinzelte für ſich ſchon genü-

gende Statuen befriedigen zu wollen. Sie kann theils in Gruppen, theils in eigentlichen Reliefs ebensosehr auch Schmerz und Tod, Streit nach Innen und Außen, überhaupt mannichfache Conflicte zum Inhalt nehmen, und die Gestalten in Bewegungen, Geberde und Ausdruck ganz dieser schärferen Bestimmtheit einverleiben. Doch sagt ihr die reichhaltig individualisirte äußere und innere Bewegtheit weniger als jene harmlose Stille zu. Mit reinerem Erfolge wendet sie sich deshalb gegen die Darstellung solcher Zustände und Beschäftigungen hin, welche um ihrer weiteren Allgemeinheit willen über viele Individuen übergreifen, und auf Eine Gestalt, wie bei Feierlichkeiten des Cultus z. B. Aufzügen von Opfernden und dergleichen mehr, sich nicht concentriren lassen, so daß es dem Künstler erlaubt sein muß, nun auch eine größere Anzahl von Individuen, obschon immer noch mit Enthaltsamkeit und schönem Maaß, aneinander zu reihen. Hier jedoch, vorausgesetzt, daß die Sculptur ihre Grenzen nicht übertreten mag, begegnet sie doppelten Schwierigkeiten. Sie muß sich auf das Relief einschränken, und darf doch, was ihr durch diese einseitige Erweiterung abgeht, nicht durch das malerische Mittel der Perspective ersetzen. Wenigstens vergönnt sich der echt plastische Styl diese Aushülfe noch nicht. Die strengere Sculptur kann nicht malerisch sein wollen, da selbst die alte Malerei noch einen sculpturmäßigen Charakter beibehält. Die christliche Plastik umgekehrt, deren Inhalt von Hause aus gegen das Pittoreske hindrängt, und in Weltgerichten und anderweitigen Scenen einen umfassenderen Reichthum von Figuren anzubringen hat, kann sich bei solchen Aufgaben den Begünstigungen ihrer Schwesterkunst kaum entschlagen, und fängt dadurch an, ihren selbstständigen Typus einzubüßen.

Der gleiche Fall tritt hervor, wenn die Sculptur nun zweitens den lyrischen Ausdruck zu ihrem Hauptaugenmerk zu zu machen genöthigt wird. Auch für diesen Zweck lassen ihre Mittel sie im Stiche. Die Körperform ist als äußere Gestalt für den Ausdruck des aus dem Leiblichen in sich zurückgeleiteten

Kaiser, 1806 von 18 Mk. auf 24 monatlich erhöhten Gehalts als Hausmeister erhielt. Er ist 71 Jahre alt, Witwer, hat 6 Kinder, 3 Söhne und 3 Töchter, und 17 Enkel. Seine Frau starb 1866. Seine Kinder sind alle verheiratet und wohnen in Berlin. Sein Sohn Wilhelm ist Schlosser, sein Sohn Heinrich Tischler, sein Sohn Friedrich Schuhmacher. Seine Töchter heißen Auguste, Emilie und Marie. Sie sind Arbeiterfrauen. Sein Sohn Wilhelm hat 5 Kinder, sein Sohn Heinrich 4, sein Sohn Friedrich 3, seine Tochter Auguste 2, seine Tochter Emilie 1 und seine Tochter Marie 2. Sein Sohn Wilhelm wohnt Dresdenerstraße 3, sein Sohn Heinrich Dresdenerstraße 4, sein Sohn Friedrich Dresdenerstraße 5, seine Tochter Auguste Dresdenerstraße 6, seine Tochter Emilie Dresdenerstraße 7, seine Tochter Marie Dresdenerstraße 8. Seit 1866 ist der Kaiser in jedem Jahre zu Pfingsten in Berlin gewesen, und Pfingsten 1866 hat er sich mit Herrn Schulze unterhalten. Er hat sich mit ihm unterhalten, weil er ihn kannte. Er kannte ihn, weil er ihn schon früher gesehen hatte. Er hatte ihn schon früher gesehen, weil er in Berlin gewesen war. Er war in Berlin gewesen, weil er dort Pfingsten 1866 Truppen gemustert hatte. Er hatte Truppen gemustert, weil er Kaiser war. Er war Kaiser, weil er König von Preußen war. Er war König von Preußen, weil er Wilhelm hieß. Er hieß Wilhelm, weil er Sohn des Kaisers Wilhelm war. Er war Sohn des Kaisers Wilhelm, weil er Enkel des Kaisers Wilhelm war. Er war Enkel des Kaisers Wilhelm, weil er Urenkel des Kaisers Wilhelm war. Er war Urenkel des Kaisers Wilhelm, weil er Ururenkel des Kaisers Wilhelm war. Er war Ururenkel des Kaisers Wilhelm, weil er Hohenzollern war. Er war Hohenzollern, weil er Deutscher war. Er war Deutscher, weil er Europäer war. Er war Europäer, weil er Mensch war. Er war Mensch, weil er Gott ähnlich war. Er war Gott ähnlich, weil Gott ihn nach seinem Ebenbilde geschaffen hatte. Er hatte ihn nach seinem Ebenbilde geschaffen, weil er ihn liebte. Er liebte ihn

zur Auffaſſung dramatiſcher Kataſtrophen ſteigern. Dann hat aber die Unterſcheidung des wahrhaft Epiſchen und Dramatiſchen eine noch wenig beachtete Schwierigkeit, die ich jedoch, da ſie bei der Malerei noch ſchlagender wiederkehrt, für jetzt nur andeuten will. Die bildende Kunſt behält vor der epiſchen Erzählung immer die unmittelbare Lebendigkeit voraus, in welcher Sculptur und Malerei ihre Geſtalten in wirklicher Thätigkeit vor Augen bringen. Sind es nun Kämpfe der Leidenſchaft, die ſich ausdrücken, ſo iſt man leicht verführt, ihnen um dieſer Nähe und Gegenwart willen einen dramatiſchen Charakter beizulegen. Bloße Conflicte jedoch ſind, wie wir ſahen, nicht als Conflicte ſchon, mögen ſie uns noch ſo lebendig vor die Anſchauung treten, dramatiſcher Natur. Der Schmerz des Laokoon und ſeiner ſterbenden Söhne z. B. ſteht in ebenſo eindringlicher Gegenwart vor uns, als die Gruppe der Niobiden; dennoch iſt erſteres Kunſtwerk ſeinem Inhalte und ſeiner Auffaſſung nach ſchlechthin epiſcher, letzteres mehr dramatiſcher Art. Ich ſage mit Abſicht nur „mehr dramatiſcher Art", denn darin beſteht die Beſchränkung der echten Plaſtik, daß ſie ſelbſt die Stoffe, welche ſich ganz für dramatiſche Behandlung innerhalb der bildenden Kunſt eignen würden, mit epiſchem Sinne anſieht und darſtellt. Wir wollen zur Erläuterung das angeführte Beiſpiel feſthalten. Das Schickſal, das den unglücklichen Vater ereilt, trifft ihn in einer epiſchen Colliſion. Er mißtraut als Troer dem Geſchenke der immer feindlichen Griechen, und fällt ein Opfer ſeiner Einſicht, nicht weil ſie eine dramatiſche Schuld und Verletzung iſt, ſondern weil der epiſche Götterwille die Troer verblendet wiſſen will, um den Griechen den Sieg zutheilen zu können. So iſt auch die wirkliche Situation, in der ihn der plaſtiſche Künſtler vorführt, durchaus epiſch. Je einen Sohn zur Seite, ſchlangenumwunden alle drei, ſteht er da, und der leiblichen Abwehr und Noth, der Körperform und Stellung der Glieder, dem Muskelſpiel und Ausdruck des Schmerzes durch daſſelbe, kurz der ganzen Sphäre deſſen, was die leibliche Geſtalt als ſolche vollgültig ausdrücken kann, iſt

jede Art der Sorge und Vollendung gewidmet. Die Geschichte der Niobe umgekehrt enthält zwar, für sich genommen, eine dramatische Collision und Katastrophe. In übermüthigem Mutterstolze hat sie sich frevelnd selbst über die Latona erhoben; als Söhne sieht sie das blühende Geschlecht der Söhne und Töchter von Götterpfeilen getroffen hinsinken. Aber dieser dramatischen Schuld und Strafe zum Trotz wendet sich die Auffassung doch ins Epische hinüber. Es ist wieder der Vorgang des leiblichen Todes, welcher in architektonischer Anordnung, obschon die Mutter in dramatischer Wirkung als Mittelpunkt hineingestellt ist, den Grundtypus ausmacht.

Doch wir müssen das Nähere fallen lassen, um endlich zur Malerei herüber zu dringen. In ihr werden die festeren Unterschiede des Epischen, Lyrischen und Dramatischen schon bestimmbarer, wenn auch für den Maler, als bildenden Künstler, die epische Form die umfassendste bleiben muß. Und zwar in dem ähnlichen Stufengange, den ich bei der Sculptur bereits angedeutet habe. Vielseitiger jedoch und in steigendem Grade beseelender.

Das Erste, was sich ausbildet, ist jener architektonische Styl, der nur die allgemeinste Substanz seiner Gegenstände zum Vorschein bringen will, ohne sie in Rücksicht auf Situation, Gestalt und Ausdruck in mannichfach bewegte Bestimmtheit hineinzuführen. Einerseits, weil jede Kunst überhaupt im Beginne ihrer Entwicklung zwar mit gründlichem Ernst auf das Gediegne und Wesentliche losgeht, doch im Mangel an Mitteln und Geschicklichkeit auch nur das Abstractere und Allgemeinere ergreifen kann. Ich will nur an die Anfänge der christlichen Malerei erinnern, an jene großartig strengen Mosaiken besonders, welche den segnenden Christus, einzelne Gestalten der Apostel und Heiligen, später die Mutter mit dem Kinde und ähnliche Gegenstände situationslos, mehr zu kirchlichen Zwecken als zum Kunstgenusse vor Augen brachten. Die architektonische Auffassung liegt hier darin, daß die Besonderheit der Zustände, statt in die Darstellung selbst einzutreten, nur den Individuen anheimfällt, welche sich zu beschauender Verehrung vor diesen

Werken verſammeln, die in ihren Formen unbewegt, regelmäßig, ſymmetriſch, in ihrem Ausdruck faſt innerlichkeitslos daſtehn.

Was ſich aber als ein Mangel der noch unentwickelten Kindheit der Kunſt ergiebt, kann andererſeits auch ihren ſchon ausgebildeteren Stufen angehören, indem einem beſonderen Inhaltskreiſe die ähnlich epiſche Conceptionsart vornehmlich zuſagt. Für Gott Vater und Chriſtus z. B., wenn es darauf ankommt, dem Wechſel irdiſcher Leidenſchaften, Begebniſſe und Schickſale gegenüber, den Ausdruck wechſellos gleicher Göttlichkeit, nicht ſtier und verſteint, doch in ſtummer, unerſchütterter Ewigkeit wiederzugeben, haben auch vollendete Epochen denſelben allgemeinen Typus beibehalten, der ſelbſt beim Portrait, ſolange das Individuum in ſeiner religiöſen Sammlung und dem ſubſtantiellen Gehalt des Charakters erfaßt werden ſollte, mit Glück zur Anwendung kam. Ebenſo blieb die landſchaftliche Natur zu großer Wirkung von der gleichen Auffaſſungsweiſe nicht ausgeſchloſſen. Denn wie den Menſchen ſo ſchaut der Künſtler auch die äußere Umgebung an. Auch ihr kann der Grundzug gleichſam gottesdienſtlicher Feier eingeprägt werden, ſo daß nicht ihr individuelles Leben in dieſer oder jener Stimmung und momentanen Scene, ſondern der heiligende Ausdruck, in welchem ſie Gott das ſtumme Opfer der Schöpfung darzubringen ſcheint, zum alles beherrſchenden Inhalt gemacht iſt, und noch nichts Beſonderes und Einzelnes ſich als das eigentlich Beſtimmende aufwerfen darf. Bevor aber ſelbſt dieſe einfachſte Epik zu wahrhaft künſtleriſcher Ausbildung gelangen kann, muß die Malerei ſchon vielfache Schritte vorwärts gethan haben. Zunächſt ſteht ſie hierin hinter der Sculptur zurück. Was dieſe nämlich von Hauſe aus beſitzt, die Vollſtändigkeit der räumlichen Dimenſionen, erreicht die Malerei erſt nach ſchwer hinwegzuräumenden Hinderniſſen. Doch iſt ihr nun auch eine plaſtiſchere Modelirung und bei gleichem Fortſchritt der Färbung eine erhöhtere Lebendigkeit gelungen, ſo geht ihr doch noch, um ſich der erſten Erſtarrung aller Formen zu entwinden, das weſentlichſte Element ab, durch welches ſie ſich von der Sculptur unterſcheidet, und dieſe in Tiefe des Aus-

drucks nun ihrerſeits überholt. Dieß iſt das lyriſche Element. Es darf in der Malerei, wenn ſie ſich zu voller Blüthe entfalten ſoll, niemals fehlen. Denn den ſubjectiven Seelenhauch des Innern, mag er als Naturbeſeelung oder als menſchliches Empfinden, Sinnen, Denken und Wollen zur Erſcheinung kommen, iſt unter den bildenden Künſten allein die Malerei befähigt, an dem Sichtbaren und Objectiven ſelber ſichtbar zu machen. Um hiefür ein Beiſpiel zu liefern, ſchlage ich nur den Vergleich des Eyckiſchen Gott Vaters in dem Genter Altarbilde, oder eines Bruſtbildes Chriſti von demſelben Meiſter, mit Werken des früheren Mittelalters vor, die den gleichen Gegenſtand darſtellen. Bei jenem allein iſt mit der Ruhe, Gewalt, Hoheit und Strenge zugleich der Ausdruck ſelbſtbewußter Perſönlichkeit Gottes verbunden, und damit erſt einer Hauptfordrung Genüge geſchehn. Aus dieſem tieferen Eindringen jedoch der lyriſchen Seite und ihres möglichſt geſteigerten Ausdrucks entſpringt, beſonders wenn die Darſtellung zu beſtimmteren Situationen fortſchreitet, für die genaue Abſcheidung des Epiſchen vom Lyriſchen oft eine nicht geringe Schwierigkeit. Die trennende Grenzlinie iſt häufig kaum zu ziehen. Ich will im Allgemeinen nur auf folgende Punkte aufmerkſam machen.

Epiſch wird bei aller Innerlichkeit des Ausdrucks die Auffaſſung in drei Hauptfällen zu nennen ſein.

Erſtens, wenn in einer einzelnen Figur der Künſtler den für ihn ſelber noch unverbrüchlich werthvollen Gehalt uns nicht ſo veranſchaulichen will, daß derſelbe ganz als Empfindung, Leidenſchaft, Begeiſterung eines darin ſich durchweg auf ſich beziehenden Subjects erſcheinen kann. Der Ausdruck dieſes allgemein gültigen und waltenden Inhalts iſt dann, ſtatt der innern ſubjectiven Gemüthsbewegungen dieſer oder jener menſchlichen Bruſt, ſein eigentlicher Zweck. Er gebraucht zwar zur künſtleriſchen Verlebendigung die menſchliche Geſtalt und deren geiſtige Züge, oder auch die äußere Natur, aber es bleibt ein weſentlicher Unterſchied, ob dieſe Formen ihr eigenſtes von irgend einem Gehalt erfülltes ſubjectives Inneres, oder ob ſie darſtellen

ſollen, wie dieſer Gehalt ſoſehr für ſich ſchon gewichtiger und ewiger Art ſei, daß er wohl in ihnen, nicht aber ſie in ihm erfaßt werden dürften. Am meiſten kann der Ausdruck eines perſönlichen Selbſt noch etwa bei Gott Vater oder Chriſtus herausgehoben ſein, da nur in Gott die Perſönlichkeit ſchlechthin der Subſtanz ſeines Weſens entſpricht. Solch ein Gleichgewicht angemeſſen auszudrücken und doch vollſtändig in dieſem epiſchen Style zu bleiben, dazu gehört eine Tiefe und Markigkeit des Geiſtes, wie ſie auch in der älteren Kunſt nur den Wenigſten verliehen war. Bei menſchlichen Individuen dagegen hat immer das individuelle Selbſt zurückzutreten, ſoll das ſich kund geben, was in ihnen das Wahrhaftige und Allgemeine iſt. Auch in dieſer Rückſicht ſtößt die Malerei auf Hinderniſſe, denen die eigentliche Sculptur weniger begegnet. Die Formen der reinen Plaſtik ſind an und für ſich ſchon normaler und in jedem Sinne des Worts objectiver; die Malerei aber, je weiter ſie vorwärts ſtrebt, eilt mehr und mehr auch der lebendigen Particularität und Innerlichkeit in Geſtalt und Ausdruck zu. Hält ſie ſich nun, wie es ihre eigentliche Pflicht iſt, von bloßen Allegorieen und leeren Perſonificationen mit verdeutlichenden Attributen fern, will ſie in ihren Individuen wirkliche ganze Menſchen, mit Fleiſch und Blut, Seele, Geiſt und Charakter geben, dann bereitet ſie ſich eine Aufgabe, die nur den Gediegenſten ganz gelingt. Sie muß dann ausdrücken, wie durch die Reichhaltigkeit des Innern und der äußeren Form voll und mächtig der eigentliche Kern hindurchwirke, um deſſen Darſtellung es ſich vorzugsweiſe handelt. Bewegungsloſe Ruhe, regelmäßige Anordnung der Stellung und Gewandung, äußere Großheit der Formen, Affectloſigkeit und was es ſonſt noch an ähnlichen Hülfsmitteln giebt, dieß alles reicht noch immer nicht hin. Es kann nur das Eine zum Ziel führen, daß in dem Künſtler ſelbſt durch ſein ganzes eignes Sinnen und Vollbringen der Gehalt, den er herausarbeiten will, ſich in derſelben epiſchen Weiſe hindurchzieht, in welcher er ihn darzuſtellen trachtet. Unter deutſchen und nieder-

ländiſchen Malern iſt in dieſer Art epiſcher Tüchtigkeit kein anderer je den Gebrüdern van Eyck wieder nahe gekommen.

Ein zweiter Fall erleichtert und erſchwert zugleich das Gelingen bei nun ſchon erweiterten Aufgaben. Beſonders das Chriſtenthum hat auf Vorſtellungen geführt, welche die ganze Menſchheit angehn. Alle Völker ſind zur Anbetung des Einen wahren Gottes berufen; ſie ſollen um Chriſti Kreuz ſich verſammeln, der, wie er das Lamm iſt, das der Welt Sünde trägt, auch am Ende aller Tage kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Todten. Dieß ſind Stoffe, welche einer echt epiſchen Auffaſſung vor allem zuſagen. Auch die Krönung der Maria oder die Dreifaltigkeit, umringt von den Heerſcharen der Engel, der Heiligen und Gerechten gehört zu dem gleichen Kreiſe. Was zunächſt auf der vorhin betrachteten Stufe in einer einzelnen Figur, wenigſtens dem Grundinhalte nach, zum Ausdruck kam, das ſucht die Kunſt ebenſoſehr in ſeiner über Himmel und Erde, Völker und Jahrhunderte fortgreifenden Weite vorſtellig zu machen. Hiefür bedarf ſie einer entſprechenden Fülle von Geſtalten und Empfindungsweiſen. Dieſer Reichthum nun iſt einerſeits eine weſentliche Begünſtigung. Denn eben jene Concentration eines an und für ſich umfaſſenden Gehalts auf eine einzige oder wenige Figuren und deren Stellung, Form, Geſichtszüge, Blick und Geberde war die Hauptſchwierigkeit. Jemehr ſich nun umgekehrt der Ausdruck über viele Geſtalten verbreitet, von welchen jede das Ihrige beiträgt, um ſo mehr verringert ſich der Anſpruch, der an jede beſondere Figur in Rückſicht auf epiſche Tiefe und Gehaltigkeit zu ſtellen iſt. Andererſeits aber erwächſt daraus eine neue Forderung. Dem maleriſchen Princip nach gebührt innerhalb ſolcher Auffaſſung, die ſich von dem bloß Allegoriſchen noch ſtrenger entfernt halten muß, jedem einzelnen Individuum in Betreff auf ſubjective Empfindung und abgeſchloſſene Particularität der Phyſiognomie und des Charakters, ein für ſich eigenes Leben. Und dennoch ſoll ſich aus Allen nur der gleiche Gehalt als die verbindende Grundlage ergeben, die ſich durch alle Unterſchiede und Stufen

des Alters, Geſchlechts, der Nationalität, der menſchlichen und göttlichen Natur hindurch ergießt. Die bunte Mannichfaltigkeit darf das Allgemeine und Weſentliche nicht verdecken, und die lyriſche Vereinzlung und Particulariſation muß durch den Ausdruck epiſcher Gemeinſamkeit bewältigt werden. Hierin gleichfalls war keiner größer als die Gebrüder van Eyck in ihrem berühmten Altarblatte. Kaiſer und Könige, Ritter, Büßende, Einſiedler, Päbſte, Biſchöfe, Heilige und Laien der verſchiedenſten Nationen ziehn herbei und ſammeln ſich um das Lamm Gottes. Jede beſondre Geſtalt ſcheint nur mit ihrem Glauben in innerer Heiligung beſchäftigt, die Verſchiedenheit der Charaktere iſt unendlich, Stellung und äußerer Habitus von vielſeitigem Reichthum, und doch ſtreben alle ſichtlich nur demſelben Ziel entgegen, der Zug deſſelben Geiſtes durchdringt ſie als die gleiche Subſtanz, in der ſie allein zur Darſtellung gelangen; ja ſelbſt Hügel und Klüfte, Wald, Städte, Himmel und Gewölk drücken ſoſehr ein und dieſelbe Tiefe der Anbetung aus, daß außerhalb dieſer alles tragenden Seele auch das für ſich Vereinzelte zu keiner ſelbſtſtändigen Gültigkeit kommt. Würden dieſe Farben, dieſe Geſtalten zu Tönen, tauſendſtimmig wie am heiligendſten Feiertage des Herrn erklänge unzerſplittert aus Herzen und Munde der ganzen Menſchheit derſelbe Choral zu Gottes alleiniger Ehre. So unvergänglich epiſch iſt der einige Geiſt Gottes in ſeiner Gemeine auf Erden nie wieder gefaßt und dargeſtellt.

Beſonders die ältere Kunſt liebt für dieſen Ausdruck das ſcharenweiſe Herzuwallen, Umherſtehn, Knieen, Anbeten, und ſchreitet ſie zu größeren und kleineren Abtheilungen und Gruppen vor, ſo ſind es immer die weſentlicheren Unterſchiede, welche für ſolch ein beſonderes Ganze wieder die nähere Beſtimmtheit geben. Denn einerſeits zwar darf in dieſer Sphäre die Mannichfaltigkeit der Individuen nur als vollere oder zurücktretendere Modification des gleichen Grundgehalts erſcheinen; andererſeits aber iſt jeder wahrhaft epiſche Inhalt eine in ſich reiche Totalität, welche, wenn ſie ihren wirklichen Ausdruck gewinnen

ſoll, auch alle Unterſchiede, die ſie in ſich faßt, auseinander zu legen hat. In einer Krönung der Jungfrau z. B. ſind Gott Vater, ihm gegenüber Maria, und dann umher die Heerſcharen muſicirender Engel, und die gläubig zuſchauenden Heiligen von ſolcher Art. Endlich jedoch kann ſich dieſer Unterſchied auch bis zur Weſentlichkeit von Gegenſätzen ſteigern. Wie z. B. im Weltgericht Chriſtus in der Mitte der Apoſtel über dem Auferſtehungsfelde, und nun auf der einen Seite die Hölle mit den Verdammten, die vergeblich in qualvoller Angſt ihren ſiegenden Peinigern entgegen zu ſtreben oder zu entfliehn ſuchen; auf der anderen die Seliggeſprochenen, von frohen Engeln dem Paradieſe zugeführt. Für jeden der Hauptunterſchiede gilt dann daſſelbe, was wir oben für die geſammte Darſtellung feſtgeſtellt haben.

Drittens endlich entwickelt ſich innerhalb dieſes zweiten Falles ſchon ein letztes Gebiet epiſcher Conceptionsweiſe. Sie nähert ſich der eigentlichen Form der Epopöe, inſofern ſie das Geſchehen von Begebniſſen zu ihrem Typus nimmt. Damit zuerſt wird das Sichtbare als ſolches, obſchon von geiſtigem Innern durchdrungen und als Ausdruck deſſelben, dennoch für ſich in ſeiner realen Geſtalt von hervorſtechender Wichtigkeit. Dieſe Form ſagt dem eigentlich Maleriſchen am vollſtändigſten zu; denn die volle Tiefe ſubjectiver Empfindung ſondert ſie keineswegs von ſich aus, und darf zugleich das Geiſtige und Innerliche in die particulare Breite anſchaulicher Vorgänge und Thätigkeiten hinübertragen. Ihr Unterſchied gegen die frühere Stufe läßt ſich in der Kürze ſo faſſen. Die Malerei kann allerdings ihren Zweck immer nur durch Geſtalt und Farbe erreichen, etwas ganz anderes jedoch iſt es, durch Außengeſtalten das weſentliche Allgemeine und Inwendige ausdrücken, das ihnen zuſamt zur Baſis dient, oder auch die ſubjective Welt eines Individuums aus ſeiner leiblichen Erſcheinung hervordringen laſſen, und etwas ganz Anderes, die Außenform ſelbſt ſo vollſtändig als Hauptziel anſehen, daß jenes ſubſtantielle oder ſubjective innere Leben nur als geiſtig vertiefende Beſeelung herzutritt. Dieß

Letztre ist unser jetziger Fall. In Rücksicht auf malerische Vollendung setzt er vornehmlich alle Kunstmittel in Bewegung, über welche die Malerei zu verfügen hat.

Denn jemehr jetzt die äußere Erscheinung für sich zu ihrem Rechte gelangt, desto mehr erheischt sie auch in ihrem eigenen Gebiete als Form und Farbe eine durchweg künstlerische Ausbildung. Dieß gilt für die landschaftliche Natur wie für göttliche und menschliche Ereignisse. Ich will als Beispiel nur der Gruppirung Erwähnung thun. Auf der vorigen Stufe bietet dieselbe geringere Schwierigkeiten. Das Ganze braucht sich nur in einfache Massen zu sondern, deren zusammengedrängte Scharen eine vielfach vereinzelte und wieder verbundene Gliederung noch nicht zulassen. Wenn sich die Figuren nur nicht erdrücken, sondern gehörig abheben, ist schon das Wesentliche geschehn. Außerdem bleiben zu großem Theil die Situationen so allgemeiner Art, und die einzelnen Individuen werden in ihrem Thun und Lassen so wenig zur Hauptaufgabe, daß sie nun auch in ihrer besonderen Stellung und Bewegung, obschon es hierin an Mannichfaltigkeit nicht gebrechen darf, von untergeordneterem Belang sind. Das Eine, was sich in allen begiebt, und nicht die äußerlich reichhaltige Weise, in welcher eine fest bestimmte Begebenheit unter besonderen Umständen in lebendiger Bewegung vor sich geht, soll sich darstellig machen. Wie denn auch in der Musik und Poesie ein Epos, das in sich fertige Begebnisse erzählt, eine ganz andere und vollere Kunst erfordert, als jene einfache Auffassung, welche ihren Inhalt noch nicht in das bunte Leben von Thaten und Ereignissen hinausführt.

Mit der vielseitigen Wichtigkeit des Aeußeren aber muß immer auch die Beseelung von Innen her im Steigen sein. Denn selbst in das Todte soll die echte Malerei die Seele lebendiger Conception und liebevoller Ausführung hineinbringen, um das für sich Geistlose für die Anschauung zu begeistigen. Haben die Gegenstände kein eigenes Leben, so muß es der Künstler haben und einhauchen. Das bloß Todte ist der Tod jeder Kunst. Bei menschlichen Begebnissen vor Allem. Innerhalb

ihrer geſchieht nichts Aeußeres als ſolches, ſondern beſtimmte Individuen vollbringen Thaten oder leiden durch äußere Umſtände, Vorgänge und Conflicte. Jemehr hier gerade die objective Geſtalt die Form iſt, in der menſchliches und göttliches Dulden oder Thun vor uns liegt, um ſomehr müſſen die innern Leidenſchaften und Charakterzüge in die reale Erſcheinung ſelbſt eingeführt werden und dieſelbe durchſcheinen; und um ſo ſchärfer und beſtimmter jedesmal, je begrenzter und concentrirter die Situation iſt; um ſo umfaſſender, je breiter und voller ſie ſich entfaltet.

In welchem Grade dieſem Anſpruch zu genügen ſei, wird erſt recht durch die Stufenfolge klar, in welcher die angegebene Auffaſſungsweiſe ſich bis gegen das Lyriſche und Dramatiſche hin fortbewegen kann.

Ein nächſter Standpunkt legt auf die Beſtimmtheit der äußeren Vorgänge nur erſt einen geringeren Werth. Er faßt den epiſchen Grundgehalt ſeiner Stoffe entweder in zu einfacher Gediegenheit oder in zu umhergreifender Weite, um ihn ganz in das einzelne Begebniß aufgehn zu laſſen. Wenn daher auch ein wirkliches Geſchehen innerhalb ſpecieller Locale und Situationen nicht ausbleibt, ſo iſt es doch immer nicht die in ſich abgegrenzte Beſonderheit des Ereigniſſes, von der aus das Ganze ſich ordnet, gliedert und ſeinen ſpecifiſchen Ausdruck gewinnt. Die Situation iſt ſo allgemein genommen, daß ſie für eine Maſſe von Individuen und Charakteren durchweg dieſelbe bleibt, und alles das noch zurückſteht, was an ihr den eigentlichen Hergang ausmacht. Frühere Epochen hauptſächlich verharren gern noch bei dieſer Auffaſſung. Theils aus geiſtigen, theils aus techniſchen Gründen. Wir werden ſpäter noch öfter ſehen, daß es jedesmal von Seiten der Kunſt großer Kühnheit bedarf, um ihr Heiligſtes ſelber vollſtändig der realen Gegenwart und deren breiten Beſonderung anzuvertrauen. Dieſen Muth muß ſie aber ſchon in ſich fühlen, wenn ſie die wirkliche Form ſpecieller Begebenheiten und Scenen mit Glück als weſentlich beſtimmende Richtſchnur ſoll erwählen können. Im Berliner Muſeum z. B.

hängt eine Krönung der Maria, die dem Cosimo Roselli zugetheilt wird. In Tiefe, Mannichfaltigkeit und Mark der Charaktere, in Ernst und Heiligkeit ein vortreffliches Werk. Maria vor Gott Vater, unter ihr Wolken stufenweis geschichtet, dazwischen Elohimköpfchen und Cherubim symmetrisch geordnet; zu ihren und Gott Vaters Seiten Engel in Gestalt und Ausdruck lieblich und kräftig zugleich, mit Geigen, Lauten, Cithern und Hoboen; endlich in den unteren Theilen des Bildes rechts und links Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Heilige beiderlei Geschlechts. Auch hier ist ein Vorgang, die Krönung, dargestellt, durch welchen der Jungfrau fromm geneigtes Haupt, die Empfindung der jubilirenden Engel, die entzückte oder sinnende und freudig erstaunende Andacht der Himmelsbewohner motivirt wird. Aber die ganze Situation ist so einfach gehalten, daß sich deutlich genug hervorthut, wie sich der Maler, statt der genaueren Art und Weise eines bestimmten Begebens, zum Hauptaugenmerk vielmehr die allgemeine Vorstellung der zur Königin des Himmels erhobenen Madonna gemacht habe. Das Aehnliche tritt deutlicher noch in einem Weltgerichte hervor, das man dem Fiesole und Cosimo Roselli gemeinschaftlich zuschreiben will. Christus von Engeln umgeben, zur Rechten und Linken die Jünger und Apostel füllen den oberen Theil; unter ihnen blasen schwebende oder eigentlich gradaufstehende Engel die Gerichtsposaune; die Auferstehung, die Abführung zu Hölle und Paradies dagegen, die für mannichfaltige Scenen, bewegte Gruppen und epische Ausführlichkeit den günstigen Anlaß darbieten, sind theils nur mager und ungenügend angedeutet, theils durch eine in Ausdruck und Stellung gleichartige Schar selig Gesprochener repräsentirt. Wie der Künstler sich mit voller Seele in die allgemeine Vorstellung und Bedeutung des Weltgerichts versenkt hat, sucht er auch überhaupt diese große Bedeutung mehr nur der Anschauung näher zu rücken, als sie in Form einer episodenreichen Begebenheit wirklich zu verkörpern.

Von ganz anderem Standpunkte aus stellt Titian z. B. seine Himmelfahrt der Maria in der Akademie zu Venedig dar.

Auch hier ist das Begebniß einfach. Die Jungfrau dem Grab enthoben, von Engeln empor zu Gott getragen. Doch zu welch lebendiger Situation ist der Vorgang individualisirt; wie vollständig in die reale Seite äußerer Gegenwart hineingeführt. Unten im Schatten die Jünger, noch von Nacht halb umdunkelt, in gewaltsamer Bewegung, irdisch schwere Gestalten; aber durch ein blendendes Entzücken leiblich und im innersten Gemüth mit allen Sinnen entrückt, streben sie empor, und doch verwirrt fast, mit Kampf und Mühe. Im obersten Theile Gott Vater, geistig machtvoll, wie in körperlicher Schöpfergewalt hinfliegend, von Licht und Engelsglanz umgeben. In der Mitte die Jungfrau auf Wolken, ein unergründliches Lichtmeer, nicht blendend, aber ewig warm in bräunlicher leise zitternder Goldglorie um sie her. Fest steht sie da, rothglühenden flatternden und doch farbenstillen Gewandes, eine venetianische Maria, gedrungen, voll, den Kopf emporgerichtet, die Arme aufwärts gebreitet, mit wonnehoffendem, seligkeitssichrem Auge. Unter ihr, zu ihren Seiten eine Silbersichel von Engeln; einige Wolken tragend, andere übermüthig spielend, begrüßend, anbetend; die meisten nackt und derb; alle in wimmelnder Bewegung durcheinander, dennoch klar gesondert und gruppirt, und so menschlich, so heimisch und froh, als gäb' es über den Wolken nur solche Genossen kecker kindlicher Lust. Besonders diesen Engelkranz hat Titian mit Vorliebe behandelt; die Gestalten, den Fleischton, den Ausdruck, die Art der Beschäftigung, das Heben, Stützen, das schwebende sich Wiegen, Stehen, und was noch sonst an Bewegungen und Stellungen vorkommt, welche dem Hergang eine Mannichfaltigkeit äußerer Erscheinung geben. Und doch ist auch hier wieder bei allem Jubel sinnlichen menschlichen Glanzes und Lebens ein Ernst, der Färbung hauptsächlich, verbreitet, dessen einfache Kraft auch das Weltlichste immer noch würde zu vertiefen und zu adeln im Stande sein.

Am meisten episch nun zweitens im Sinne von Begebnissen sind solche Darstellungen, die einen totalen Verlauf in sich aufnehmen, und ihn als wirklich auf einander folgendes

Geſchehen auszudrücken verſuchen. Hier herrſcht die entgegengeſetzte Auffaſſung vor. Das durchgängige Schildern des realen Geſchehens tritt an die Stelle jener Scheu der Verſinnlichung, welche ſich, ſtatt mit der äußeren Begebenheit, vorzugsweiſe nur mit dem innerſten Weſen zu beſchäftigen wagt, das dieſelbe bedeutend macht. Auch dieſe Conception fällt noch in die Jugend der Malerei. Sie bedarf einer Unbefangenheit und entſpringt aus einer Naivetät, die der vollendeten Blüthe nicht mehr eigen iſt. Denn ſie wird überhaupt nur durch die Verwandlung von Zeitunterſchieden in Unterſchiede des Raumes möglich. Das Früher oder Später, das Vergangene und Gegenwärtige erſcheint durch Hintergrund, Mittel- und Vorgrund zurückverlegt oder in die Nähe gerückt. Die Perſpective der Zeit und ihrer Uebergänge giebt ſich ohne Störung als räumliche Ferne, die von Ort zu Ort, von Vorgang zu Vorgang ſich den langſameren oder beſchleunigteren Fortſchritten der Begebniſſe gemäß dem Auge entgegenbewegt. In dieſem Vergeſſen des Zeitlichen und Fixiren des Vergangenen im Angeſicht der Scenen ſelber, die als letzte Gegenwart gelten ſollen, in dieſer Luſt beſonders, ein weites Local von Bergen und Thälern, Strömen und Städten in allen ſeinen Räumen auszufüllen mit Geſchichten heiliger Art kann der unendliche Reiz einer zugleich tiefen Frömmigkeit liegen. Es iſt dann, als habe dem Gemüth auf Erden nichts Anderes Werth, als wiſſe es ſich die Welt mit nichts Anderem zu bevölkern, als mit dieſen heiligſten Vorgängen, die es ſich, weil ſie ihm als einzig genügende Wirklichkeit gelten, nun auch in der ganzen Realität des Geſchehens zu veranſchaulichen ſucht, wie wir ſie nur den weltlichen Dingen zuzutheilen gewohnt ſind. Je enger hier in der gleichen Unſchuld des Sinns alles Sonſtige und Irdiſche unbefangen mit jedem einzelnen Begebniß und Stadium ſolch einer Geſchichte verwächſt, ſo daß uns Alles und Jedes nur als Erſcheinung dieſer einen Begebenheit und als ihr eigenſt zugehörig vor Augen kommt, um ſo heimiſch näher und rührender kann die Darſtellung werden. Es iſt wie eine ſelige Erinnerung aus den Kindertagen, in denen

die Anſchauung und Verkörperung auch für uns ſo ganz noch die Grundform blieb, daß die zeitliche Folge, das Kommen und Verſchwinden von dieſem feſthaltenden Nebeneinander und dieſer ſinnlich dauernden Gegenwart beſeitigt war. Ich weiß unter allen Malern früherer Zeiten keinen, der gerade in dieſem Sinne harmloſer, inniger, religiös frommer und doch heiter zugleich, ausführlicher und dennoch maaßvoll ſich beſchränkend geweſen ſei, als Hemling. Was wir in gleicher Art von Pinturicchio z. B. in ſeiner Geſchichte des Tobias beſitzen, reicht, obſchon es in Geſtalten und Gruppen von höherer Bildung Zeugniß giebt, an dieſe gemüthreiche und doch ganz maleriſch epiſche Erzählung heiliger Balladen nicht heran. Für die ähnliche Anſchauungsweiſe ſind jedoch nur conflictloſe Begebniſſe in dem ruhigen Fluß ihrer einzelnen Situationen der günſtige Gegenſtand. Der Zug der heiligen drei Könige z. B. Ihnen zuerſt vom Himmel hernieder blinkt der ſegenkündigende Stern. Sie ziehen aus, ſie treffen zuſammen, und nun gemeinſchaftlich wird die Reiſe fortgeſetzt; hinter ihnen ein buntes Gefolge, aus verſchiedenen Nationen und Himmelsſtrichen, in abentheuerlichen Trachten, auf Roſſen und Kameelen, mit Waffen und reichen Geſchenken. Und weiter und immer weiter geht der langſame Zug. Jetzt verbirgt ihn ein Hügel, dann aus Felſengeklüft tritt er wieder hervor. Er kommt näher und näher. Endlich ſind die Führer angelangt; ſie ſteigen ab, die Gaben werden von den Thieren geladen, bis wir zuletzt die Könige und Weiſen, Opfer in Gold, Perlen, edlem Geſtein und Weihrauch ſpendend, in jener ärmlichen Hütte das Kind verehren und anbeten ſehn, das von nun an der Leitſtern und Richter für jedes menſchliche Daſein werden ſoll. Stoffe hingegen, welche mit dem Hervorbrechen und Fortkämpfen von Streit und Gegenſätzen zugleich eine abſchließende Entſcheidung nöthig machen, überhaupt Geſchichten, deren Situationen ſich durch ihre trennende Verſchiedenheit feſter abſondern, löſt auch die maleriſche Auffaſſung beſſer in einzelne Hauptſcenen auf, die ſie dann jede für ſich, bald romanzenartig in ſchärferen Zügen hervorhebt und bewegt, bald in gemächlicherer Entfaltung

vor ſich gehn läßt, entweder in demſelben Bilde auf einzelne Locale vertheilt, oder in verſchiedenen Bildchen nebeneinandergeſtellt. Hemling's Geſchichte der eilftauſend Jungfraun in der Kirche des St. Johannis-Hoſpitals zu Brügge z. B. iſt von letzterer Art. Auch Dürer's kleine Paſſionsgeſchichte in Holz und Kupfer, ſeine Geſchichte der Maria und andere mehr. Dann gehört ein Cyclus von Blättern und Tafeln zu dem gleichen größeren Ganzen. Die Eintheilung der Altarbilder in Mittelbild und Flügel geben gleichfalls Gelegenheit, die Hauptſituation in der Mitte auszubreiten, die Flügel hingegen theils zu Situationen, welche den Abſchluß vorbereiten, theils wenigſtens zu Geſtalten und Zuſtänden zu benutzen, die in näherem oder entfernterem, directem oder ſymboliſchem Bezuge auf das Mittelbild ſtehn.

Jemehr ſich aber bei ſolcher Sondrung jeder beſtimmte Auftritt für ſich in Local, Gruppirung und Färbung, ohne ſich in anderer als bloß in ſtofflicher Folge den übrigen anzureihen, abgrenzt, um ſo mehr bewegt ſich die geſammte Auffaſſung ſchon zu einer letzten ausgebildeteſten Stufe hinüber. Sie will nur Einen Auftritt in epiſcher Gegenwart feſthalten und veranſchaulichen. Hierherein fallen die meiſten epiſchen Werke der vollendeteren Epochen. Denn erſt die ſpätere Entwicklung vermißt weder die geiſtige Kraft, noch die ausgebildeten Mittel, durch welche die Macht und Gewalt, oder der reizende Glanz der Schönheit auch den vollen Schein realen Lebens zum wirklichen Ausdruck für jeden Gehalt zu erhöhn vermag. Fühlt aber die Kunſt dieſen regen Trieb in ſich, ſo kann ſie ſich weder mit jener architektoniſchen Conception und Anordnung begnügen, noch will ſie mit ihrer gereiften Einſicht bei jenem naiven legenden- und chronikenmäßigeren Erzählen bleiben, das auf dem eben betrachteten Standpunkte zwar keineswegs der künſtleriſchen Tiefe und Anmuth entbehrt, zum Gipfel der Vollendung aufzuſtreben jedoch den Anſpruch weder hat, noch macht.

Auch dieſer Punkt fordert eine kurze Erklärung. Was bisher fehlte, war die durchgreifende Vereinzlung Einer Situation, deren in ſich gerundeter Vorgang in Form dieſer Abgeſchloſſenheit

ſelbſt den wahrhaft beſtimmenden, gliedernden und zuſammenhaltenden Mittelpunkt ausmachte. Auf der erſten Stufe, wenn auch das äußere Geſchehen nicht ganz bei Seite geſetzt war, herrſchte dennoch jener epiſch ſubſtantielle Typus vor, in welchem überhaupt ein beſonderes Begebniß noch nicht als die wirkſame Darſtellungsform zur Sprache kommt. In dem entgegengeſetzten Falle bei der Veranſchaulichung eines totalen Verlaufs von Begebenheiten wiederum, iſt der äußeren Art ihres Vorgangs allerdings das unbeſtrittenſte Recht eingeräumt, indem es ſich aber um eine vollſtändige Geſchichte in deren ganzen Folge, oder doch in den Hauptmomenten wenigſtens handelt, wird kein beſonderer Auftritt für den Geſammtverlauf ſoſehr zur Grundbeſtimmung, daß alle übrigen, ſelbſt die epiſodiſchen, aus ihm allein ihren eigenthümlichen Charakter ſchöpften. Sie ſind im Gegentheil einerſeits noch an dem allgemeinen Faden ihrer Nacheinanderfolge aufgereiht, und nur etwa nach ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit hier hervorgezogen, dort zurückgeſtellt, und im Ganzen ſo zuſammengruppirt, daß ihre Mannichfaltigkeit doch einen Totaleindruck gewährt, andrerſeits vereinzeln ſie ſich wiederum und zerſtückeln das Ganze in ſelbſtſtändige Scenen, deren Band nur die äußere Gleichheit der Perſonen iſt, welchen vielfache Ereigniſſe zuſtoßen.

Doch in wahrhaft poetiſchen Epopöen bereits entwickelt ſich ſelbſt die umfangreichſte Fülle von allgemeinen und beſonderen Zuſtänden der Völker und Helden am lebendigſten, wenn ſie ſich von einer ganz beſtimmten Situation aus entfaltet und dieſe zum Grund des Anfangs, Weiterſchreitens und Endes hat. Ich weiß in dieſer Rückſicht keine ſchönere epiſche Compoſition als die Iliade. Die Malerei nun vermag in Einem Werke die gleichumfaſſende Totalität nicht zu liefern, will ſie nicht in jene Umtauſchung von Raum und Zeit verfallen, die als gerechtfertigt nur dann erſcheint, wenn einer gleichſam mährchenhaften Phantaſie ſolche Verwechslung nicht auffällig werden kann, weil ihr das Begebniß, welches ſie ſchildert, als ſo unvergänglich und ewig vor Augen ſteht, daß es für ſie in Betreff der einzelnen

Auftritte nichts Vergangenes und Künftiges, ſondern nur eine bleibende Gegenwart giebt. Wenn aber dieſe Anſchauung nicht mehr aushält, und ſich dagegen die Form lebendiger Wirklichkeit durchweg geltend macht, dann muß ſich auch alles aus der Darſtellung abſondern, was nicht, wie dem Inhalte und der räumlichen Geſtalt und Farbe, ſo auch dem beſtimmten Zeitmomente nach ſchlechthin zueinander gehört. Dieß fällt mit der obenerwähnten Beſonderheit der Situation zuſammen, welche, auf ſich und ihre eigene Dauer allein beſchränkt, als Centrum für das geſammte Werk, mag es ſich auch noch ſo weit ausbreiten, daſtehn muß.

Der Fortſchritt, der hiermit in Bezug auf künſtleriſche Vollendung gethan iſt, erweiſt ſich von größter Wichtigkeit. Erſt bei ſolcher Auffaſſung kommen alle Seiten der Compoſition, Gruppirung, freie Stellung und Bewegung, lebendiger Ausdruck der in regeren Affect verſetzten Charaktere, ſpecielle Beleuchtung und Färbung vollſtändig in Frage, und wie der epiſche Grundinhalt ganz einer vollen Wirklichkeit einverleibt wird, hat die Erfindung nun auch dieſen Reichthum dem Inhalte gemäß zu ergreifen, zu ordnen, zu einen, und die künſtleriſche Hand ihn in Zeichnung und Colorit auszuführen. Denn iſt ein beſonderer Vorgang in dieſem und keinem anderen Moment, nach allen Seiten hin beſchränkt und abgeſchloſſen zur durchgreifenden Form gemacht, in welcher allein auch das Umfaſſendſte und Tiefſte Gegenwart gewinnen ſoll, ſo muß alles in ſinnlicher und geiſtiger Wirklichkeit athmen und leben. Keine Seite, die dieſe Beſeelung bekundet, kein maleriſches Mittel, durch das ſie ausdrückbar wird, darf hintenangeſetzt bleiben. Und je beſtimmter Conception und Ausführung werden, je mehr gehören ſie zugleich dem beſonderen Künſtler an, der nun nach jeder Richtung hin ſein Werk mit der Originalität ſeiner Behandlungsart noch einmal und dadurch doppelt zu beleben weiß. Die früheren Stufen dagegen, ſelbſt wenn ſie Begebniſſe vorführen, treiben die gleichen Forderungen nicht zu derſelben Höhe, und laſſen ein volles Gelingen noch außerhalb dieſer Anſprüche und Befriedigungen

zu, die erſt bei concentrirter Beſtimmtheit der lebendigen Erſcheinung nothwendig werden.

Für dieſe Auffaſſungsweiſe will ich nur folgende Unterſchiede kurz bezeichnen.

Der einzelne Vorgang, in deſſen Form ein in ſich epiſch ſubſtantieller Gehalt zur Darſtellung kommt, kann erſtens noch ganz ohne eigentliche Conflicte ſein. Außer der epiſchen Veranſchaulichung beſteht hier eine Hauptſeite darin, daß ſich die Totalität von Beziehungen, welche der Inhalt ſeiner Natur nach in ſich trägt, vollſtändig entwickle, zugleich aber von der Beſtimmtheit der beſondern Situation durchweg gegliedert und zuſammengehalten werde. Zur Verdeutlichung will ich in Rückſicht auf geiſtigen Ausdruck nur Raphael's Predigt des Apoſtel Paulus vor den Athenienſern anführen, eins der bekannten Meiſterwerke, die den Hauptſchatz der Sammlung zu Hamptoncourt bilden. Mitten in der heidniſchen Stadt, im Angeſicht der alten Tempel und Götter, von heidniſchen Zuhörern umgeben, ſteht der Apoſtel einſam links im Vorgrunde da; die freiſte edelſte Geſtalt, ſicher und feſt; mit rothem Mantel, grünem Unterkleide; hoch die Arme emporgehoben, die Augen leuchtend, in männlich überzeugter Begeiſtrung des predigenden Lehrens. Um ihn her im Oval vier Gruppen athenienſiſchen Volks. Der allgemeine Gehalt iſt hier die Bekehrung der Heiden durch die Kraft des göttlichen Worts; die nähere Situation die Predigt des Paulus. Was nun in dem Verhältniſſe des Apoſtels zu den noch unbekehrten Griechen irgend an wichtigen Beziehungen vorkommen kann, drücken die verſchiedenen Geſtalten vielſeitig aus. Rechts im Vorgrunde Mann und Weib, beide in gläubigem Entzücken; beſonders der Mann rückhaltslos hingegeben ſtreckt halbknieend die Arme nach dem Prediger auf. Dann folgt in einer zweiten größern Gruppe der redliche Kampf des alten Götterglaubens mit der neuen Offenbarung, welche den Sieg davon trägt. Zwei Greiſe zunächſt, neben einander ſtehend; der Eine die Arme gekreuzt ſcheint tief in ſich hineinzuſchaun, getroffen plötzlich vom

Blitz des Geiſtes, durchſchüttert, der Nacht bewußt, in der er geſchlummert, doch wer weiß ob für immer zu einem neuen Tage erweckt; der Andere ſtützt Kopf und Arm auf ſeinen Stab, er hört die Lehre, ihre Wahrheit erfaßt, ihre Heiligkeit ergreift ihn, deſto mächtiger aber kämpft nun der Glaube ſeiner Väter, ſeines eigenen Lebens gegen die augenblickliche Botſchaft an, und faſt im Ingrimm mehr als im Schmerze des Widerſtreits bleibt er ſtehen. Aehnlich hinter ihnen zwei Jünglinge mit heraufgezogenen Brauen, halb das Geſicht ſich verhüllend. Ein dritter jedoch unbewußt überwunden denkt kaum mehr des früheren Glaubens, während auch der Mann vor ihm beruhigt den Apoſtel in ſeliger Betrachtung anſchaut, und die Worte von ſeinen Lippen zu ſaugen ſcheint. Mit Entzücken, Kampf und Sieg jedoch ſind noch keineswegs alle Beziehungen durchlaufen. Denn vor allem fehlt die Rechtfertigung vor der Weisheit des heidniſchen Menſchenwitzes und ſophiſtiſchen Verſtandes. In Rückſicht auf dieſen Ausdruck werden die Figuren einer dritten Hauptgruppe wichtig. Ohne dem Apoſtel noch länger zuzuhören bewegen ſie ſich auf ihren Sitzen hin und her, ſie arbeiten mit Händen und Füßen, an den fünf Fingern zählen ſie's ab, demonſtriren, ſtreiten, beweiſen dagegen, dafür; ein Greis beſonders, der Hinterſte, mit langem Bart, legt den Finger an den Mund und ſcheint zu ſagen: ja, weil dieß und dieß, darum iſt's Wahrheit. In der letzten Gruppe endlich ſpreizt ſich noch eine dickleibige, breitbeinige Geſtalt irdiſch dumpf gegen die göttliche Lehre auf; daneben befeſtigt ſich ein Andrer geiſtiger in ſeinem Zweifel, bis auch dieſer letzte Mißklang in einem Halbknieenden zu voller tiefer Ueberzeugung ſich löſt. —

Der weiteſte Inhalt, den die Malerei für die ähnliche Darſtellung erwählen kann, iſt das Weltgericht. Auch hier muß dann ein beſtimmter Moment dieſer unermeßlichen Begebenheit feſtgehalten, und innerhalb deſſelben der möglichſt vielſeitige Reichthum in den einzelnen Situationen der Auferſtehenden, Gerichteten, Seliggeſprochenen auseinandergebreitet werden. Das bloß geſcharte Aufſteigen in's Paradies, und die maſſenhafte

Flucht und Verfolgung reicht auf dieſer Stufe nicht aus. Je umfaſſender der Inhalt, jemehr die ganze Menſchheit angehend, jemehr müſſen ſich aus der Grundſituation epiſodiſche Scenen entwickeln, welche einzelne Seiten ebenſo für ſich ſelbſtſtändig als von dem Ganzen getragen ausbilden, und dadurch erſt den Anblick einer in ſich beſtimmten und doch vollſtändig entfalteten Totalität gewähren. In dieſem Sinne vornehmlich war auch Michel Angelo in ſeinen rieſigen Fresken epiſch. Und wie viel andere Meiſterwerke ließen ſich noch angeben. Denn das gleiche Princip kommt auch für weltliche Gegenſtände zur Anwendung. Van der Helſt's Gaſtmahl zur Feier des Friedens zu Münſter, Rubens' bacchanaliſche Kirmesfeier in der Gallerie des Louvre z. B. verdanken der ähnlichen Auffaſſung ihren Urſprung. Wobei ſich denn bald der geiſtigere Ausdruck der in dem Gehalt und beſonderen Auftritt begründeten Unterſchiede, bald das äußere Geſchehen zu ſolcher Totalität auslegen und abrunden, oder beide Seiten zu gleicher Gültigkeit ſich vermitteln.

Beruht aber *zweitens* die beſtimmte Situation der epiſchen Geſammtheit auf einer *Colliſion*, durch welche Kampf und Zwieſpalt zum bewegenden Mittelpunkte werden, ſo kann die ganze Darſtellung den täuſchenden Schein dramatiſcher Lebendigkeit annehmen. Hier vornehmlich ſchon handelt es ſich um die Unterſcheidung epiſcher und dramatiſcher Grundzüge. Wir brauchen zu dieſem Zwecke nur auf das zurückzublicken, was wir uns früher bereits über die genannten Formen feſtgeſetzt haben. Echt epiſch einerſeits erſcheint die Colliſion, wenn jede der kämpfenden Partheien, für ſich genommen, ſich als ein reiches Ganzes von Individuen, Zuſtänden und Thätigkeiten erweiſt, und in dem Conflicte gerade mit der entgegenſtehenden gleich weſentlichen Totalität erſt ihre wahre Kraft, ihr volles Recht, ihre ungeſchwächte Tüchtigkeit zum Vorſchein bringt. Andrerſeits, wenn die feindliche Berührung und deren Streit hauptſächlich zu körperlichem Thun und Erdulden, zu leiblicher Anſtrengung und Leidenſchaft ausſchlägt. Das beſte Beiſpiel für den Fall, der Beides verbindet, ſind Schlachtſtücke, wie Rubens' berühmte

Flucht der Amazonen, einſt zur Düſſeldorfer Gallerie gehörig; in ganz anderem Kreiſe der großartige Kampf zwiſchen Bären und Hunden von Snyders, oder im comiſchen Felde Schlägereien und dergleichen mehr. Doch kann umgekehrt im Comiſchen und Tragiſchen auch an und für ſich Dramatiſches epiſch aufgefaßt bleiben. Ich will ein Beiſpiel geben. Colliſionen in Gebieten, deren Individuen müßten in Einklang leben, ſind ihrer Natur nach dramatiſch. Nehmen Sie nun eine Dorfſchenke an Sonn- und Feiertagen. Nachbar ſoll ſich mit Nachbar, Freund mit Freund in aller Luſt und Herrlichkeit des Tanzes, Biers und Weins gütlich thun. Doch vom Trinken kommt's zum Saufen, vom Geſpräch zum Gezänk, vom Gezänk zu Schlägen, und nun, ſtatt Freudigkeit und Jauchzen, haben Sie nichts vor ſich als das Getümmel bäuriſcher Rauferei, taumliche Wuth, Prügel, Wunden und Schmerzen. In ſolch einer Scene liegt allerdings ein dramatiſch comiſcher Kern. Die epiſche Auffaſſung aber iſt darin begründet, daß auch hier kein vereinzelt abgeſchloſſener Kampf von Individuum gegen Individuum vorgeführt wird, ſondern ein Zuſtand, der über eine Maſſe ſich hinerſtreckt; ein allgemeines Gewirr, Toben, Uebereinanderherfallen, Zerbläuen, Stehen, Liegen, Siegen, Davonlaufen, mit Hauptgruppen und bunten Epiſoden; ſodann iſt der Ausgangspunkt weniger vom Innern der Individuen her, von Abſichten, Zwecken genommen, und was vor ſich geht auf dieß Innere wieder zurückbezogen; im Gegentheil, der äußere Hergang der Sache, die tölpiſch trunkenen Bewegungen, Stellungen, die ſeltſamen Grimaſſen des Schmerzes, das ergötzliche Durcheinander, in welchem der Ares der Schlägereien durch die Reihen wüthet mit Geſchrei, ſind zur Grundform der ganzen Darſtellung gemacht. Wie auch in der Poeſie dramatiſche Stoffe häufig genug zu Erzählungen Anlaß geben, ja ſelbſt zu Romanen ausgedehnt werden. Novellen z. B. haben zu großem Theil dramatiſche Colliſionen zu ihrem Mittelpunkt. Sonſt hätte Shakespeare weder den Kaufmann von Venedig, noch Julia und Romeo ſo dramatiſch dichten können. Auch Göthe's Wahlverwandtſchaften ſind ſo dramatiſcher Natur,

daß hin und wieder die epiſche Breite nur mit Mühe faſt herbeigeſchafft erſcheint. Das Epiſche liegt dann wie geſagt eben nur in der Heraushebung des äußeren Hergangs und der Auseinandergezogenheit zu einer reicheren Totalität von Zuſtänden, Charakteren und Ereigniſſen.

Zum Schluß will ich kurz nur noch eines dritten Falles Erwähnung thun. Die Ausrundung zu einer Totalität nämlich, wie wir ſie bisher in conflictloſen wie in collidirenden Scenen geſehn haben, kann fortbleiben, ohne daß die maleriſch epiſche Auffaſſung dadurch gefährdet iſt. Häufig z. B. iſt Adam und Eva wandelnd, ſtehend, liegend mitten im Paradieſe, unter Bäumen verſchiedenſter Gattung, Thiere jeglicher Art umher, dargeſtellt worden; oder beſtimmter noch Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, den verhängnißvollen Apfel brechend. Iſt dieſe Situation in ſolch ein Totalgemälde der neugeborenen Schöpfung hineinverſetzt, ſo behält ſie den epiſchen Charakter der früheren Stufen. Ein Hauptwerk des Jan Breughel im Haag mit meiſterhaften Figuren von Rubens iſt hierher zu rechnen. Wie oft dagegen ſind Adam und Eva auch für ſich iſolirt zum Gegenſtande gewählt. Ich brauche nur an Dürer's Adam und Eva, früher in Nürnberg, jetzt in der Stadtgallerie zu Mainz, zu erinnern. Das Feld für dieſe Auffaſſungsweiſe iſt unberechenbar reich. Beſonders in Stoffen aus dem täglichen Leben; wie ſich denn auch die Genremalerei vorzugsweiſe dergleichen concentrirtere Scenen zur Aufgabe macht. Die rein epiſche Form jedoch bleibt in allen dieſen Kreiſen nur inſofern bewahrt, als das äußere Local und Geſchehen, Benehmen, Thun und Erdulden der Individuen, überhaupt ein Zuſtand oder Conflict in ſeiner realen Zuſtändlichkeit feſtgehalten und ausgemalt erſcheint. Ein lieblichſtes Bildchen dieſer Art von Teniers iſt ein Juwel der Berliner Gemäldeſammlung. Neben einem runden Tiſche frank und frei in voller Lebensluſt und Heiterkeit ſitzt mit Stiefeln und Sporen der wohlbeleibte Meiſter ſelbſt, die Baßgeige ſpielend; er ſtrengt ſich nur mäßig an, und doch hat es ihn bei der Hitze des Sommertags warm

gemacht. Es iſt aber eine wohlthätig gliederlöſende Wärme, und links am Boden, in den Vorgrund gerückt, blinken in großem irdenen Waſſergefäß kühlgehaltene köſtliche Flaſchen. Zur rechten Seite hinter dem Tiſche ſitzt die Hausfrau, mittleren Alters, geſund, durchaus fröhlich, ein Notenbuch vor ihr, aus dem ſie noch eben geſungen, bis jetzt der aufwartende Knabe, der im Glaſe den perlenden Wein herbeibringt, ihren Blick auf ſich gezogen hat. Zwiſchen Vater und Mutter ſteht der Sohn, ein derber ungezwungener Burſch, nach ſeinen Noten, die er vor ſich hält, mit allem Eifer ſchreiend. Dahinter roſenumranktes Gemäuer; ein Affe ſpringt ſpielend darauf umher; dann ſchließt ſich die Thür des Wohnhauſes an, in der horchend ein älterer Freund, um nicht zu ſtören, ſcheint ſtillgeſtanden zu ſein. Endlich im freigelaßenen Hintergrunde, auf der entgegengeſetzten Seite, flüchtig nur angetuſcht, ein Kanal und das Dorf mit Kirche, Thurm und Baumgruppen. Der Ausdruck, die Mienen aller Perſonen ſind ſo lebendig als möglich im Charakter der Scene, und doch das Ganze, obſchon auf wenige Individuen in beſchloſſener Compoſition eingeſchränkt, weder lyriſch noch dramatiſch. Die reine Luft, die ländliche Stille, die behagliche Nachmittagszeit, Geſang und Geigenſpiel bei erquicklichem Rebenſaft, das Sorgloſe und Heitre, Idylliſche und Glückliche, nicht eben Reiche und Vornehme, aber Reichliche, Wohlhabende, Behäbige des zutraulichen Familienvereins bleiben die durchgängig auf alle vertheilten Grundzüge.

Sobald ſich hingegen die Darſtellung vom Aeußeren ab auf den vorwaltenden Ausdruck des Innern hinüberwendet, und dieß individuelle Empfinden, Betrachten, Entſchließen, Handeln, Triumphiren oder Untergehn in der vollbrachten That zum Mittelpunkte werden läßt, ſtehen wir bei einfachen Situationen bereits auf dem Sprunge zur lyriſchen, bei Conflicten zur dramatiſchen Auffaſſungsweiſe.

Sechste Vorlesung.

In welchem Grade die Malerei selbst innerhalb des epischen Kreises einen zugleich lyrischen Ausdruck fordre, ist bereits angedeutet. Bei der nächsten Aufgabe aber, Thaten und Begebnisse von Innen her zu beseelen, bleibt das lyrische Element nicht stehn, sondern erhebt sich ebensosehr zur selbstständigen Grundform der gesammten Conception und Darstellung. Dieß Unternehmen würde durchaus gewagt sein, wenn nicht die Hülfsmittel in der That die Schwierigkeiten überböten. Das Hinderniß liegt in der äußeren Erscheinung, welche der Maler, indem er sie vollständig beibehält, durchgängig dennoch zur innern Erscheinung umwandeln muß. Und nicht die menschliche Gestalt allein; auch ein umgebendes Local, Baulichkeiten, die landschaftliche Natur, genug das an und für sich Sinnliche und Objective selber. Die Förderung haben wir in den Punkten zu suchen, die ich als Hauptunterschiede der Malerei und Sculptur gleich anfangs durchnahm. Sie sind im Princip der Farbe, und näher des malerischen Colorits begründet. Die Farbe erst bringt das athmende Leben zum Vorschein; wo aber Lebendigkeit als wirkliches Leben vor's Auge tritt, ist auch schon Seele, Empfindung ausgedrückt, bewußtlose wie geistig bewußte Subjectivität. Ferner sahen wir individualisirt die Farbe auch der äußeren Gestalt nach, und je mehr sie sich reichhaltiger geltend macht, je weiter geht sie zu belebendem Particularisiren fort. Schon hiemit aber ist nicht das Allgemeine als solches, die Substanz der Sache, ihr vornehmlichstes Gebiet, sondern dieß Allgemeine, wie es als besonderes Individuum lebendig da ist, und näher als einzelnes geistiges

Selbſt, das nun auch in ſeinem äußeren Daſein nicht das Weſentliche und Allgemeine, ſondern ſich, dieß Eine Subject zu erkennen giebt. Wenn daher die Malerei, als bildende Kunſt, architektoniſch und ſculpturartig verfahren, oder auch in ihrem eigenthümlicheren Charakter das Aeußere in ſeiner particulären Exiſtenz, das Innere in ſeinem Thun und ſeinen Begegniſſen vor die Anſchauung ſtellen kann, ſo iſt ihr dennoch gleichmäßig der entgegengeſetzte Weg offen. Sie darf ſich das individuelle Innre zum Gegenſtand wählen, und was ſie von Geſtalten ſchildert, zu ſolcher Durchſichtigkeit erhellen, daß jede Form, jeder Zug gleichſam zum Auge wird, aus dem uns ein innerſtes Leben entgegenblickt, und dem wir auch unſrerſeits in's Tiefſte der Seele hineinſchaun. Vermöchte ſie dieß nicht, ſo hätten wir ſie im Vergleich mit der Sculptur nicht als Hauptkunſt für chriſtliche Gegenſtände erklären können. Denn im Chriſtenthum gerade macht die Subjectivität, die Vermittlung alles Allgemeinen und Objectiven mit dem perſönlichen Inneren, in Gott und Menſchen die Grundform aus.

Entſchließt ſich aber die Malerei zu lyriſchen Aufgaben, ſo muß ſie vor allem nun auch das beſeitigen, was ihre Darſtellungen dem Epiſchen zuführt. Den vorherrſchenden Ausdruck des Subſtantiellen als ſolchen in ſeiner einfachen Allgemeinheit, wie in ſeiner realen Ausbreitung zu einer verwirklichten Totalität, und das Uebergewicht des äußeren Thuns und Geſchehens. Dann erſt wird ſich das ſubjective Innere, ohne aus ſich heraus in die thätige Verflechtung mit den Außendingen und deren Verhältniſſen einzutreten, für ſich genommen in Stellung, Blick, Geberde, in jedem leiſeſten und bezeichnendſten Zuge eröffnen. Hierbei darf jedoch, ſollen die lyriſchen Situationen ihre volle Lebendigkeit gewinnen, eine mannichfaltige äußre Umgebung nicht fortfallen. Die Malerei würde ſich ihres beſten Vortheils entſchlagen, wenn ſie nicht ihre lyriſchen Scenen gleichfalls in concreter Wirklichkeit wiedergäbe. Denn jeder innerſte Zuſtand hat ein zugleich äußeres Daſein. Ihre Stellung iſt hierin die umgekehrte der lyriſchen Poeſie, welche zwar Empfindungen und

Vorſtellungen in rein innerlicher Weiſe ausſprechen kann, wo es ſich aber um Außengeſtalten handelt, deren Erſcheinung ebenſo=ſehr das durch ſie hinergoßene Leben der Seele wiederzuſpiegeln fähig iſt, mit ihren Schilderungen an die Einbildungskraft ap=pelliren muß, ſtatt der wirklichen Kunſtanſchauung die Sache ſelber zu bieten. Die Poeſie hat die Schwierigkeit, uns auch in der Lyrik oft genug in die Außenwelt einführen zu ſollen, der Malerei dagegen fällt die entgegengeſetzte Aufgabe zu, die realen Formen und Geſtalten, je vielſeitiger ſie ſich im Ele=mente derſelben bewegt, um ſo vollſtändiger zum Ausdruck des innern Lebens zu nöthigen. Dieß iſt nur möglich, wenn der Künſt=ler ſelbſt die ſichtbaren Gegenſtände ganz in lyriſchem Sinne und Geiſt concipirt und ausgeführt hat. Nur dann wird er bemüht geweſen ſein, ſie nicht nur ihrer eigenen Geſtalt und Erſcheinung wegen auszubreiten, ſondern die lyriſche Grundſtimmung auch durch ſie hindurchgehn zu laſſen, und damit den lyriſchen Ein=druck auf den Beſchauer eher zu verſtärken als zu hindern. Ver=mag ſich der Maler zu ſo lyriſcher Vertiefung nicht zuſammen=zunehmen, ſo wird die äußere Umgebung ſeiner übrigen Figuren, ſtatt einzuklingen in die Muſik der Seele, entweder durchaus ſtörend werden, oder doch wenigſtens ein gleichgültiges kaltes Außenwerk bleiben.

Für die menſchliche Geſtalt, für das thieriſche Leben giebt man ſolch eine Lyrik in der Malerei, wenn auch mit Widerſtreben vielleicht, doch aber am Ende wohl zu. Das Gleiche werden dagegen für die landſchaftliche Natur die Meiſten läugnen. Ge=wiß mit Unrecht. Schon in ihrem Naturdaſein kann eine Land=ſchaft bald epiſch, bald lyriſch erſcheinen, und mehr noch ver=mag die Kunſt ſie in beiden Formen aufzunehmen. Ich darf dieſe Behauptung nicht unerörtert laſſen. Epiſch würde ich eine Landſchaft, in der Natur ſelbſt ſchon, in nachſtehenden Fällen nennen.

Einerſeits, wenn ſich in allen Gebilden und Formen der organiſirende Typus, der ihr zu Grunde liegendes Weſen ab=giebt, in ſchärferer aber allgemeiner Charakteriſtik geltend macht.

Die particuläre Geſtalt, welche ihr Entſtehen mannichfach wechſelnden Umſtänden und relativen Mittelurſachen verdankt, gewinnt dann keinen freien Spielraum. Das Individuelle der Form tritt, weil es von den durchgreifenderen Zügen überherrſcht wird, zurück. Die ſubſtantielle Architektur gleichſam im Bau der ganzen Landſchaft hebt ſich heraus. In höheren Gebirgsgegenden z. B. in Sandwüſten von regelmäßigen Winden beſtrichen, kommt dieß häufig zum Vorſchein. Der Natur es in Macht und gründlicher Wahrheit der Form hierin gleichzuthun iſt nur wenigen Malern gegeben. Everdingen hin und wieder erhebt ſich zu ſo männlichem, epiſchem Ernſt.

Andrerſeits giebt es Gegenden, die ein Totalbild landſchaftlicher Natur vor uns ausbreiten. Unermeßliche Ausſichten von hohen Bergen. Dicht um uns Urgebirg mit Rücken, Kuppeln, Klüften, dann Uebergangsſchichten, waldiges hügliches Land, fernhin die Ebene endlich, der Silberfaden des Stroms hindurchgewunden, und nun die Spitzen der Städte hier und dort, näher die Dörfer, die einſamen Bauden, die düſtern Holzungen. Es iſt die ganze Natur, die vor uns liegt. Ueberall, wo wir Gebirg und Ebene, Waldung, Wieſen, Stadt und Land vor uns ſehn, läßt ſich dieſer zweite epiſche Charakterzug bemerklich machen. Und das Eine und Andre kann ſowohl in friedlichen Naturſituationen vorkommen, als ſich auch im Kampf der Elemente unter Sturm und herantobenden Gewittern zeigen. Das Meer beſonders mit felſigten Ufern und ſchäumender Brandung iſt für's Letztere geeignet.

Als dritten wichtigen Punkt will ich nur noch den Umſtand anführen, daß die landſchaftliche Natur durch Jahres- und Tageszeit, Verſchiedenheit des Clima's, der Witterung u. ſ. f. ſich gleichfalls in einem reichhaltigen Wechſel einzelner Situationen befindet. Giebt nun ſolch ein beſonderer Zuſtand, der in Beleuchtung und ſonſtigen meteorologiſchen Einflüſſen vorübergehender Art ſein kann, einer Landſchaft in den oben bezeichneten Fällen ihren näheren Charakter bis zu momentanen phyſiognomiſchen Zügen hin, ſo braucht dadurch das Epiſche noch keines-

weges zerstört zu werden. Es tritt nur in bewegtere Lebendigkeit herein. Besonders in der wirklichen Natur, die weder durch flüchtiges Lichtspiel noch durch tiefer eingreifende Umstände den Grundcharakter ihrer Formen, wo er sich überhaupt in seiner geltenden Energie sichtbar gemacht hat, in wesentlichen Punkten verändert, durch die Besonderheit aber der Situation, in der sie sich darstellt, an Individualität und Belebung nothwendig gewinnen muß. Der Künstler, der solch eine Scene auffassen, und dennoch im gediegneren Sinne des Worts episch bleiben will, findet schon größere Schwierigkeiten zu überwinden. Denn hebt er die vergänglich augenblicklichen Züge heraus, welche nur den besonderen Situationen angehören, so zerstört er allzuleicht dadurch die allgemeineren Grundzüge; legt er dagegen auf diese das Hauptgewicht, so verschwindet ihm wieder jenes individuelle Leben, das durch die bestimmte Scene bedingt ist. Beides zu verbinden und in dieser Einigung das jedesmal richtige Maaß zu treffen zeugt von einer Meisterschaft der Auffassung, wie sie in unserem Kreise selbst Ruisdaal nur in solchen Werken bekundet, in denen er seinem großartigen Nebenbuhler Everdingen, wenn auch kaum gleichkommt, doch aber nahesteht. Die Natur jedoch selber hält nicht überall ihre substantielleren Formen fest, sie gönnt im Gegentheil in Wolkenbildung, Local, Hügelung und Fläche, Stellung und Wuchs der Bäume und des Gesträuchs, im Lauf der Quellen und Windung der Ströme und Ufer auch der particulären Eigenthümlichkeit der Gestalt und Farbe eine ungemessene Breite. Diese nun kann sich der Künstler gleichfalls in größerer oder geschlossenerer Totalität innerhalb solch einer bestimmten Situation und von ihr zusammengehalten zur Hauptaufgabe machen und dennoch episch bleiben, wenn er sich angelegen sein läßt, die naturbelebte Außenerscheinung vorzugsweise in's Auge zu fassen und wiederzugeben.

Bis hieher glaube ich noch der Beistimmung allenfalls gewiß zu sein. Lassen Sie uns deshalb gleich auf den entgegengesetzten Hauptpunkt losgehn. Es giebt sentimentale Dichter, die mit ihren empfindungsschwächlichen Schildrungen der Natur

realen Gemüthern Natur und Poeſie nur allzuoft verleidet haben. Ihnen ähnlich könnte ich auch Maler nennen, denen es in ihren Landſchaften weniger auf die echte Naturform und Farbe als vielmehr darauf ankommt, Stimmungen der Seele, tiefe Schwermuth, Verlaſſenheit, unergründliche oder auch vielleicht grundloſe Trauer ſubjectiv zu ſchweigendem Ausdruck zu bringen. Von dieſen Abirrungen ſoll hier nicht die Rede ſein; es handelt ſich vielmehr um die eigene Lyrik der Natur ſelbſt.

Schon früher habe ich darauf hingedeutet, daß die Natur in ihrer Geſammtheit als Organismus zu faſſen ſei. Den Gipfel deſſen aber, was wir in ihr ſonſt wohl mit Unrecht als ſchlechthin unorganiſch zu bezeichnen gewohnt ſind, bildet die Landſchaft, die, je concreter und einheitsvoller, um ſo lebendiger in eigenthümlicher Oertlichkeit vor uns liegt. Als lebendig nun vermag kein Naturgegenſtand zu erſcheinen, in welchem ſich nicht ein Element der Seele regt, und von Innen her die Außenform beſtimmt und abſchließt. Die unmittelbare Gegenwart dieſes Innern in ſeiner leiblichen Exiſtenz, macht allein die Lebendigkeit aus, wo und wie ſie auch immer zum Vorſchein kommen möge. Nur das Innerlichkeitsloſe ſchreckt durch den öden, kalten Eindruck des abſolut Todten zurück. In Bezug hierauf dürfen wir auch für die landſchaftliche Natur zwei Seiten unterſcheiden; die äußere Erſcheinung und deren Innres, Geſtalt und Seele. Beide müſſen in der Wirklichkeit wie in der Landſchaftsmalerei immer vorhanden ſein. Je nachdem ſich aber das eine oder andre Element als Hauptbeſtimmung herausſtellt, erhält die Landſchaft epiſchen oder lyriſchen Typus. Lyriſchen, wenn alle einzelnen Gebilde nicht nur ſich ſelbſt als äußerliche Formen geben, ſondern das aus ſich herausſcheinen laſſen, was ſie hervorrief, ſie wachſen und gedeihn, verkümmern und hinſterben läßt. Wie oft ſagen es uns die Dichter, daß ihnen die Wellen der Bäche, das Flüſtern und Rauſchen der Bäume, der Duft der Blumen, der Zug der Wolken, der Glanz der Geſtirne, der Hauch des Windes ihr geheimſtes Weſen erſchlöſſen. Dieß Wort

müßte als Einbildung und eitle Pretenſion ſpurlos an uns vorübergehn, wenn nicht ein wirkliches Factum zu Grunde läge.

Reicher noch als die Erde und andre Planeten iſt jede Landſchaft ein Individuum mit beſtimmtem Charakter und ſprechender Phyſiognomie. Das Einigende in ihr, das alle einzelnen Gebilde zuſammenhält, durchdringt, und zu dem einen landſchaftlichen Charakter ausprägt, das iſt es, was ich als ihre individuelle Seele bezeichnen möchte, deren ſpeciellere Zuſtände dann theils aus dem Zuſammenhange mit dem allgemeinen Naturorganismus, theils aus dem beſondern Leben dieſer einzelnen Localität ſelber entſpringen. Wir können ſolche climatiſch wechſelnde Tages- und Jahresſituationen, als innre genommen, landſchaftliche Naturſtimmungen, und höher hinauf, bei Kampf und Bewegung, Leidenſchaften nennen. Wenn der Sturm daherfährt, die Waſſer brauſen, wenn der gepeitſchte Giſcht in die Lüfte ſpritzt, die Zweige und Baumſtämme knarren, ſeufzen, zerſplittern, dann reden wir nicht umſonſt von der Wuth des Sturms, von dem Zorne des Meers. Es iſt dieß zwar kein ſich ſelbſt empfindendes Leben, nichts für ſich Subjectives, wie die thieriſche und menſchliche Seelenſtimmung oder Leidenſchaft, aber doch ein Innres, das, als Naturſeele gerade dieſer und keiner anderen Gegend, die Landſchaft jedesmal zu einem ſelbſtſtändigen Ganzen rundet, zu einem einzelnen Zuſtande concentrirt, und von der Stimmung dieſer Situation aus für die Charakteriſtik der Gebirgsart, Hügel, Ebenen, des Baum- und Buſchwerks, der Gräſer und Kräuter, der Beleuchtung und Färbung die belebende Individualität abgiebt. Stehn wir vor einer Gegend, in welcher ſolch eine Stimmung und Seele aus jeder Form und Färbung hervorſchaut, ſo iſt uns es häufig, als fühlten wir mit, wie der Natur in dieſem Augenblick zu Muthe iſt, oder als könne ſie uns eine ganze Geſchichte erzählen, von dem, was ihr begegnet und wodurch ſie geworden, was ſie iſt. Und jemehr wir der Natur ins Herz ſehen, deſto mehr Poeſie erhält ſie für uns. Die Plaſtik der Form als ſolche verleiht der Landſchaft noch kein maleriſches Leben; erſt das Hervorbrechen ihrer gehei-

nen Stimmungen vermag dieß in Zügen, die ſich durch Farbe mehr als durch Form zum Ausdrucke bringen. Solchen Seelenblick zu treffen, durch den auch die Landſchaft zum Antlitz wird, in das wir ſympathetiſch Aug' in Auge blicken können, bleibt ein durchaus weſentlicher Punkt für den Maler. Ohne dieſe Gabe der Auffaſſung werden ſeine Bilder bei aller ſonſtiger Meiſterſchaft leblos und oberflächlich. Doch eben weil die landſchaftliche Natur nicht zum Gefühl ihrer ſelbſt gelangt, ſondern, für ſich ſelber verſchloſſen, in dem bloßen Beſtreben der Aeußerung ſtehn bleibt, will ihr Inneres mitempfindend geſucht ſein, und eröffnet ſich dem allein, welchen ein langvertrauter Umgang, eine treue liebende Verbrüdrung mit ihr geeinigt hat. Iſt dieß aber geſchehn, dann wird jeder beſondere Beleuchtungsmoment, jede Tageszeit mit ihren ſtummen Blicken um ſo verſtändlicher, als ſich in der That auch durch dieſen Kreis der Natur das ſchon hindurchbewegt, was reicher allerdings und empfundener durch die Seele der Thiere zieht, bis es ſich im Menſchen zu ſelbſtbewußtem Leben entfaltet und klärt. Schwermuth, Frieden, Stille, Groll und Sanftmuth, Aufruhr und Beruhigung. Daß wir uns Eines Weſens finden mit der Natur, daß wir ſie als ein Gegenbild unſeres eigenen Innern fühlen, das bringt uns die Natur ſo nahe, läßt uns ganz mit ihr verwachſen, und macht es uns möglich, ihr eigenſtes Daſein neu aus uns, von dieſer mitempfindenden Liebe getragen, wieder hervorzubringen. Weshalb auch die Griechen Wind, Meer und Wellen, Quellen und Ströme, die geſammte Natur und ihre einzelnen Zuſtände und Gewalten menſchlich durften zu Göttern und Göttinnen individualiſiren. Dieß wären thörichte Mythen, wenn die Natur nicht ein dem Menſchen verwandt bewegtes oder ſtilles Inneres in ſich trüge.

Es wird jedoch Zeit ſein, nach dieſer Epiſode zu unſerem eigentlichen Gegenſtande wieder zurückzukehren. Zu jener klareren Lyrik nämlich, in welcher die Malerei ſich als Ausdruck der thieriſchen Seele und vor allem des menſchlichen Gemüths, theils

innerhalb ihrer epiſchen Auffaſſung, theils neben derſelben theils in ſelbſtſtändiger Unabhängigkeit ausbildet.

Sehen wir auf Hauptwerke der älteren deutſchen und niederländiſchen Epochen, auf das Cölner Dombild oder die Eyckiſche Anbetung des Lamms, ſo kann es, wenn wir nur die einzelnen Geſtalten für ſich betrachten, durchaus zweifelhaft werden, ob wir es mit einer epiſchen Darſtellung zu thun haben oder nicht. Jedes Individuum ſcheint, thatlos daſtehend, nur ſich ſelber auszuſprechen, es ſcheint mit Gott zwar, aber mit ſeinem Leben in Gott beſchäftigt. Die Ritter und Pilger, die Büßer auf den Eyckiſchen Altarflügeln z. B. ziehen fort und fort; was um ſie her vorgehn mag, bemerken die Meiſten kaum; ein unſichtbares Ziel ſchwebt ihnen vor dem Auge der Seele, und darauf allein iſt all ihr Sinnen und Empfinden, ihre ganze Gegenwart, alle Erinnrung, alle Hoffnung gerichtet. Der Ausdruck iſt ſo lyriſch als möglich. Und dennoch greift die epiſche Conception über dieß Element ſo bewältigend wieder fort, daß die vielen einzelnen Individuen und Charaktere mit ihrer Lebensgeſchichte auf dem ſchweigenden Antlitze nicht für ſich auftreten, ſondern, wie wir ſchon ſahen, nur als Menſchen gelten ſollen in der chriſtlichen Menſchheit. Sie ſtellen durch ſich ein Höheres, Allgemeineres dar, das nicht in ſie, ſondern in welches ſie aufgehn. Das Gleiche findet umgekehrt bei Begebenheiten ſtatt. Auch hier darf der Ausdruck des innern Lebens nicht fehlen, das Ganze aber wird ſeiner äußeren Erſcheinung und That nach gefaßt, und das Innre als ſolches kann den beſtimmenden Zweck der Auffaſſung noch nicht abgeben.

In allen dieſen Fällen beſteht eine Hauptſchwierigkeit darin, die epiſche und lyriſche Seite nicht auseinander fallen zu laſſen, ſondern letztere immer wieder dem epiſchen Grundcharakter einzuverleiben. Obſchon es Werke giebt, bei denen es ſich ſchwer entſcheiden läßt, ob ſie aus lyriſcher oder epiſcher Conception hervorgegangen ſeien; ſo ſehr hält das eine Element dem andern das Gleichgewicht. Dieß darf uns nicht irre machen. In der chriſtlichen Kunſt erhebt ſich das innre ſubjective Leben über-

haupt zu durchgängiger Wirksamkeit, und darf selbst innerhalb der epischen Objectivität die Plastik derselben lyrisch verinnigen.

Zweitens tritt die malerische Lyrik neben die epische Auffassung ohne dadurch die Einheit des Kunstwerks zu stören. Diese Scheidung wird besonders durch die christlich religiösen Stoffe bedingt und gerechtfertigt. Gott Vater, Maria mit dem Kinde, Geburt, Kreuzigung, Grablegung, überhaupt die wesentlichen Momente in Christi Leben sind die ewigen Gegenstände der Anbetung, die Gelegenheit der innern Conversion und heiligenden Versöhnung. Das einzelne Individuum, irdisch in Gestalt und Charakter, steht ihnen zunächst gegenüber; es erhält die schwere Aufgabe, sie gläubig in sich aufzunehmen, und das eigene Herz und Leben dem Wesen, Leben, Sterben und Auferstehn Gottes gemäß zu machen. Jede Religion hat diesen Gegensatz, der im Christenthum nur deshalb schärfer zur Sprache kommt, weil hier der einzelne Mensch an sich selbst zwar dem Keime seiner Bestimmung gemäß als unendlich gilt, doch das Ziel erst erreichen kann, nachdem er den Weg der Trennung von Gott und Bekehrung, länger oder kürzer, in schwererem oder leichterem Siege entlang gewandert ist. Damit ist schon durch den Inhalt selbst der Unterschied gegeben jener ewigen Gegenstände, die objectiv in ihrer allgemeinen Natur können episch gefaßt werden, und des subjectiven Gemüths, das sich ihrer innerlich bemächtigt, sich davor beugt, und im Schmerze des eigenen Unwerths Buße thut, oder sich im Einklang der Liebe beseligt fühlt. Besonders die katholische Kirche hat schon in ihrem Cultus selbst sowohl diese wirkliche Scheidung als auch deren Vermittlung ausgebildet. Doch ein näheres Beispiel wird die Sache besser erklären. Wie oft sehen wir nicht auf Bildern früherer Italiener Maria auf dem Throne mit dem Kinde; Heilige umher. In einem großen Altarblatte nun von Luigi Vivarini, das zu den schönsten Resten der älteren venetianischen Schule gehört, erscheint dieselbe Situation noch durchweg episch. Statuen der Frömmigkeit gleich stehen alle Gestalten wie in unbeweglichem Glauben verewigt da; nicht ihr eigenstes Herz, die

Heiligung durch Gott und die thronende Mutter sprechen sie aus, und rufen der Gemeine zu, an solcher plastischen Religiosität ein Vorbild zu nehmen des ähnlichen unerschütterlichen Glaubens. Hier hat sich das Element eigentlicher Lyrik noch nicht freie Bahn gebrochen. Sie regt und bewegt sich nur außerhalb des Bildes in denen, deren religiösen Sinn zu erwecken, dieß kirchliche Kunstwerk aufgestellt war. In anderen Gemälden umgekehrt drückt sich in den isolirt umher gruppirten Heiligen gerade die subjective Andacht, die tiefe Reue und Zerknirschung, das Entzücken und die Lust beim Anblick der Jungfrau und des Sohnes aus, während nur Maria mit dem Kinde, erhöht wie zur Anbetung, in ihrem ganzen Habitus zeigt, der Künstler wolle sie absichtlich als epischen Gegenstand jener Empfindungen aufgefaßt wissen und dargestellt haben. Und dadurch fällt das Kunstwerk ebenso wenig ohne höhere Einigung auseinander, als in der Religion Individuum und Gott. Denn die lebendige Beziehung des subjectiven Herzens auf den Inhalt seines Glaubens und Hoffens verbindet beide Seiten, die sich hiedurch allein zur echten Totalität ergänzen. Beim nächsten Blicke könnt es zwar scheinen, als sei hier nur dasselbe geleistet, was ich so eben in der Eyckischen Anbetung des Lamms als rein episch bezeichnete. Der wesentliche Unterschied aber ist nicht zu verkennen. Denn der epische Grundzug, daß die einzelnen Gestalten, wie sehr sie auch in ihrer innern Bewegung gefaßt sind, dennoch nur als Eine Gemeinde von derselben Empfindung, dem gleichen Zwecke beseelt, als Ganzes und in dieß Ganze versenkt erscheinen sollen, bleibt bei jener lyrischen Conceptionsart gänzlich fort. Jedes Individuum giebt nur sich selbst, sein eigenes abgeschlossenes Innres, das außerdem in keinen weiteren Vorgang von Begebenheiten verflochten ist.

Nach einer anderen Seite hin verwandeln sich auch Situationen, in welchen sonst rein episch die äußere Seite des Geschehens zur Grundform genommen wird, in das ähnliche Herzutreten einer malerischen Lyrik. Doch sind auf diesem Standpunkte zunächst die epischen Vorgänge größtentheils die Haupt-

ſache, indem nur einzelne Figuren ſich in lyriſcher Empfindung oder Betrachtung, als Zuſchauer gleichſam, in ſich zurückziehn, oder, directer getrennt, ſelbſtſtändig danebenſtehn. Für den letzteren Fall eignet ſich vornehmlich die Eintheilung in Mittelbild und Flügel. Die Haupttafel ſtellt dann die eigentliche Scene in ihrem lebendigen Geſchehen dar, die Flügel entweder den Donatar mit den Seinigen, der Frau, den Söhnen und Töchtern, meiſt mit ihrem Schutzpatron; oder ſonſt auch, ohne den Donatar, bald mehrere, bald einzelne Heilige. Dieſer Kunſtgebrauch, der ſich, wie ich glaube, bei den Niederländern weit länger als bei den Italienern erhalten hat, mag äußerlich aus dem Bedürfniſſe entſtanden ſein, die Kunſtwerke durch ſorgliche Verſchließung vor Sonnenlicht, Kerzendampf und dem Duft des Weihrauchs beſſer zu verwahren, und ſie dem Genuß der Andacht nur zu feiertäglicher Bewundrung zu öffnen. Dem Künſtler aber gewährt der größere Raum den Vortheil, eine reichhaltige Conception nach allen ihren Theilen hin zu ſondern und doch zu Einem Ganzen zuſammenſchließen zu können. Epiſch durch Ausbreitung des Hergangs; lyriſch dadurch, daß nun auch der ſubjective Eindruck, den der religiöſe Gegenſtand hervorrufen ſoll, in die Darſtellung ſelber hineingezogen erſcheint.

Dieß Nebeneinander lyriſcher und epiſcher Elemente jedoch läßt noch die Lyrik nicht in ihrer eigenſten Entwicklung zu Stande kommen. Um dieſen Punkt zu erreichen, muß ſie ſich drittens ganz von der epiſchen Auffaſſung losſagen, und deshalb vor allem die bisher geſchiedenen Seiten in lyriſcher Weiſe ſelbſt vermitteln, indem ſie den immer noch epiſch dargeſtellten Theil nunmehr gleichfalls zu ſo lyriſchem Ausdrucke aufſchließt, daß derſelbe gegen die eigentlich lyriſch gehaltenen Figuren keinen feſten Unterſchied zu bewahren vermag.

Für die ſpecielleren Standpunkte wollen wir uns auf folgende Hauptfälle beſchränken.

Ich führte oben bereits Madonnenbilder an, in welchen Maria mit dem Kinde ausdrücklich als ſubſtantieller Gegenſtand lyriſcher Anbetung und Andacht aufgefaßt wäre. Dieß iſt zum

Theil noch in Raphael's berühmter ſixtiniſcher Madonna der Fall. Umgekehrt nun kann aber auch Maria zu lyriſchem Ausdrucke kommen, wenn in ihr die liebende Mutter, oder die ſcheue Jungfrau hervorgehoben iſt, die ihrer innerſten Empfindung nach ſich das Kind, das ſie unter dem Herzen getragen, das ſie in Armen hält, nicht anzueignen vermag, da ſie als irdiſches Weib, ob rein zwar und ohne Schuld, ſich doch der Heiligkeit des Himmels gegenüber in Sünde, in Buße fühlt, oder in tiefes Sinnen über das Geheimniß verliert, daß ſie, die Erdgeborene, den Sohn des ewigen Gottes ſoll empfangen und geboren haben. Und auch Chriſtus kann in derſelben Art aus jener epiſchen Objectivität zu kindlicher Empfindung ſeiner ſelbſt erweckt ſein, und ſich nun voll tröſtender Liebe zur Mutter wenden, oder auf die Umherſtehenden blickend, voll Schmerz erſcheinen über den menſchlichen Unwerth, und doch voll Liebe für dieß Geſchlecht, um deſſen Sündigkeit willen er ſelber Menſch ward, und leiden wird, und auferſtehn und ſein Richteramt üben. Dann geht ein und dieſelbe lyriſche Ausdrucksweiſe durch das ganze Werk. Es giebt aber dennoch viele Gemälde, bei welchen auch in dieſem Falle die Entſcheidung wiederum zweifelhaft wird. Wenn nämlich durch die Menge und Verſchiedenartigkeit der dargeſtellten Individuen, obſchon ſich in ihnen kein äußerer Vorgang entwickelt, eine epiſche Totalität zu entſtehn ſcheint. Ich weiß hiefür als Norm der Beurtheilung nur zu wiederholen, daß ich die Auffaſſung auch dann noch lyriſch nennen würde, wenn in allen Figuren weniger das ſich als Hauptſeite des Ausdrucks herauskehrt, was das gemeinſam Weſentliche und zuſammenhaltend Gleiche ihrer Empfindungen ausmachen kann, als vielmehr das iſolirtere Innre jedes Individuums für ſich. Dann allein bekundet der Künſtler, er habe in die Tiefen des ſubjectiven Gemüths hinabſteigen, und ſich den Ausdruck derſelben in Blick, Stellung und Geberde zur Aufgabe machen wollen. Hiebei bedient er ſich in ſeinem Gebiete deſſelben Rechtes, das auch der lyriſche Dichter nicht aufgiebt, wenn er über denſelben Gegenſtand aus der gleichen Grundſtimmung heraus einen Kreis

nüancirter, gesteigerter, ja oft selbst entgegengesetzter Empfindungen zur Sprache bringt. In ein und derselben Figur vermag dieß der Maler nicht. Er schafft sich deshalb für die einzelnen Stadien des Ausdrucks besondere Gestalten, die er selbst auch in Unterschiede der äußeren Situation versetzen kann, indem er die Eine lesend darstellt, die Andere betend aufs Knie gesunken, die Dritte in ruhiger Betrachtung hinausschauend, oder wie es sich sonst am passendsten erweisen mag. Naturumgebung, Bauwerke, überhaupt alles, was für Auge und Gemüth auch innere Scenen verlebendigen kann, braucht außerdem nicht fortzufallen.

Das Epische aber, das sich dem lyrischen Ausdruck gegenüber zeigte, war zweitens auch irgend ein äußeres Begebniß. Die Kreuzigung etwa, welche besonders in Bildern aus der westphälischen Schule mit einer Fülle von Episoden, mit dem Auszuge aus Jerusalem, der Kreuztragung und Höllenfahrt, als Vor und Nach der Hauptscene, früher in bunterer Verwirrung, später in klarerer Sondrung und Verbindung der Gruppen ausgeführt wurde. Der größte Theil der Figuren erscheint hier dem Hergange des Ereignisses mithandelnd durch äußerliche Geschäftigkeit einverleibt; andere dagegen drücken nur die Empfindung und Betrachtung aus, die bei dem, was sie vor sich sehn, in ihnen aufsteigen. Sollen nun dergleichen Scenen ausschließlicher lyrisch werden, so muß, wie schon angedeutet, erstens sogleich das vielseitige reale Thun und Geschehen abgestreift sein, und was noch als äußerer Vorfall gelten kann, darf sich zweitens nur in soweit geltend machen, als zur vollen Wirklichkeit des lyrischen Auftritts erforderlich ist. So sind bei der Rubens'schen Kreuzesabnahme zu Antwerpen fast alle Figuren mit Seele und Leib beschäftigt, den Leichnam des Herrn, hebend, tragend, hernieder zu lassen, und diese Art epischer Lebendigkeit bildet einen Grundzug des unvergleichlichen Werks. Die berühmte Kreuzesabnahme von Rogier van der Weyde, ehemals in der Bettendorf'schen Gallerie in Aachen, jetzt im Berliner Museum, kehrt die entgegengesetzte Seite heraus. Die Herabnahme ist schon vor sich gegangen, und das Halten des Leichnams, das jetzt noch

nothwendig wird, bleibt in Rückſicht auf Stellung, Bewegung und geiſtige Geberde ſo wenig die Hauptſache, daß es ſich im Gegentheil als eine faſt bewußtlos unwillkürliche Aeußerung der Liebe theils zu Chriſtus, theils zu Maria erweiſt, die in entſeelendem Schmerze hingeſunken daliegt. Die ganze Kraft des künſtleriſchen Gelingens faßt ſich zu dem Ausdruck der innern Theilnahme zuſammen, des ſtillen Sinnens, der Klage, der Thränen und ſtummen händeringenden Verzweiflung. So erſcheint der wirkliche Hergang als bloßer Anlaß lyriſcher Aeußrung; ein Anlaß, der nun auch in Chriſtus und Maria ſeinen epiſchen Typus verliert, indem ſie gleichfalls noch ſelbſt in Tod und Ohnmacht nur den innern Schmerz ausdrücken, der durch ihre Bruſt, als ſie noch athmeten, hinzog. Dieſer lyriſche Grundton giebt dem Bilde die höchſte Wirkung. Der Maler zeigt, mit ſo eignem tiefem Gemüth habe er den Gegenſtand ergriffen, daß nun auch in ſeinen Geſtalten die gleich innige Lebendigkeit der Empfindung ſein weſentlicher Zweck ſei. Und hierin ſteht er, dem Dichter gegenüber, im Vortheil. Auch dieſer kann, lyriſch davon beſeelt, ſolch eine Scene ihrem inneren und äußeren Vorgang nach ſchildern wollen. Er muß aber beſchreiben, wo der Maler darſtellt, und nichts iſt menſchlich ergreifender, als im Sichtbarſten nicht Geſtalt und Farbe, ſondern durch ſie hindurch, und aus ihr heraus Seele und Gemüth ſtill aber mächtig hervorbrechen zu ſehn. Die echte Seelenſprache der Geſtalt iſt künſtleriſch voller als das ſinnenloſere Wort.

Wir haben jetzt nur noch von einer letzten Art eigentlich lyriſcher Situationen zu handeln. In ihnen iſt jede Spur des Epiſchen dadurch getilgt, daß der Inhalt und Ausdruck der Stimmung durch keinen zugleich äußeren Anlaß gegeben, ſondern rein aus dem Gemüthe ſelbſt entſprungen erſcheint; ſei dieß nun wirklich der Fall, oder ſtatt ſolcher Veranlaſſung nur ihr lyriſcher Erfolg aufgefaßt.

Hiefür eignen ſich beſonders einzelne Geſtalten, ohne weitere Umgebung. Guido Reni's Bruſtbilder des dornentragenden Chriſtus oder der Mater Doloroſa ſind in ihrer duldenden Klage

und himmelaufblickenden Schmerze von dieſer Art. Als das Tiefſte aber, was ſich erreichen läßt, iſt mir immer Dürer's Titelblatt zu ſeiner kleinen Paſſion in Holz erſchienen; Chriſtus mit der Unterſchrift:

O homo sat fuerit tibi, me semel ista tulisse!
O cessa culpis me cruciare novis!

Einen mächtig hinſtrahlenden Heiligenſchein um das geſenkte Haupt; lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen; die dornenumſchlungene vorſtehende Stirn, die Brauen, die edle feine Naſe, der Mund, — alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das ſeelenleidende Haupt geſtützt; zuſammengezogen, gebeugt die ganze Geſtalt, ſitzt er auf niedrigem Denkſteine da, als ſei er lebend aus dem Grabe geſtiegen, und traure die langen Jahrtauſende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch nun um ſo peinvoller geiſtig ohne Unterlaß in Banden ſchlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es iſt die vergangene Paſſion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Myſterium der Sünde und Verſöhnung, und doch zugleich durch ſo innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei ſo ſcheinbar epiſchem Stoffe lyriſcher nichts zu erfinden iſt.

Auch die Portraitmalerei, mag ſie das Individuum in ſeiner religiöſen Weihe oder in ſeinem weltlichen Charakter ergreifen, iſt einer ähnlichen Lyrik fähig, wenn ſie den ganzen Menſchen ſeiner ſubjectiven Concentration nach zum Gegenſtand nimmt.

Für dieſen geſammten Kreis nun bleibt eine beſondere Situation jedesmal am günſtigſten. Denn in ihr allein kann ſich die ſubjective Seite vollſtändig wirkſam zeigen, die, wenn ſich im Gegentheil der allgemeine Gehalt des Individuums ausdrücken ſoll, eher zurücktreten als ſich zur Grundform aufwerfen muß.

Der concrete Menſch jedoch erlebt ſelbſt die innerſten Zuſtände und Stimmungen des Gemüths nur innerhalb einer zugleich äußeren Wirklichkeit. Von dieſer braucht der Maler keineswegs zu abſtrahiren; wenn er nur, hier vornehmlich, Sorge trägt, daß ſie noch mitlebender erſcheint, als ſelbſt das Local epiſcher Begebenheiten. Wie uns aus der täglichen Umgebung bekannter Individuen in geheimer Sympathie der Sinn ihres Lebens und Charakters entgegenſpringt; wie Fauſt im ſüßen Dämmerſchein von Gretchens Zimmer ausruft:

Ich fühl', o Mädchen, Deinen Geiſt
Der Füll' und Ordnung um mich ſäuſeln,
Der mütterlich Dich täglich unterweiſt,
Den Teppich auf den Tiſch Dich reinlich breiten heißt,
Sogar den Sand zu Deinen Füßen kräuſeln —

ſo muß bei lyriſchen Situationen das äußere Beiwesen nicht nur überhaupt gemäß ſein, es muß im Gegentheil in ſeiner Weiſe die gleichen Zuſtände in ſich hegen, die gleiche Empfindung mittheilen. Was dem Geſicht der Blick des Auges, das Lächeln des Mundes, das iſt dann der lyriſche Ausdruck der menſchlichen Geſtalt für die übrige Außenwelt. Doch dieſe ſchwierige Erfindung ſolch eines einſtimmenden Locals iſt immer nur die Sache großer Meiſter geweſen. Einfache Situationen bleiben hierbei das Beſte. Wenn ſie ſich aber zu mehreren Figuren auseinander breiten, müſſen dieſe ſich gleichfalls nur als Umgebung darbieten, welche den ſubjectiven Ausdruck der Hauptgeſtalt um ſo klarer heraushebt. Von dieſer Art z. B. iſt im Berliner Muſeum, früher zur Gallerie in Sansſouci gehörig, eine Caecilia von Rubens. Die Heilige, in Rubens' Weiſe groß und maſſigt, ſitzt in grünſammetnem Gewande vor der Orgel, der eine Sphinx zum Fußgeſtell dient; die Hände ſchweben noch über den Taſten; die Wangen wie von plötzlichem Roth der Begeiſterung angeflogen, das Auge gen Himmel gekehrt, erſehnt die ganze Geſtalt, die ganze Seele in heller, ſüßer Luſt die Eingebung der Melodieen, die ihr von oben herniederfließen; zu ihrer Rechten lauſchen in ähnlich erwartender Entzückung zwei Engel den ihnen

früher faſt vernehmbaren Tönen, ein dritter, derberer Natur, klettert in kindlichem Uebermuth um das Geſtell der Orgel, ein vierter von oben ſchwebt mit Blumen zu ihr herab; dahinter folgen links kirchliche Architektur in Rubens Bauſtyl, weiterhin ſpiegelglatte Säulen, zuletzt ein Blick in weite lachende Ferne. Jede Geſtalt iſt voll und kräftig in Form, doch Alles ſcheint wie aus Farbenduft lieblich verkörpert, geiſtig beſeelt, Ein Leben, Ein Athemzug, erwartungsvoll angehalten, und um die Heilige, die Engel, die Säulen ringsüberall zittert ein leiſe bewegter Aether, als würde alles Daſein zu unſichtbaren Accorden, denen die Heilige horcht. Die Weihe und Wonne der muſikaliſchen Seele, die, was ſie im eigenſten Innern hegt, von Oben zu empfangen gewiß iſt, giebt den lyriſchen Inhalt der Situation, und ſo zieht durch das ganze Bild ein ſtill bewegter Geſang in Farbentönen hin, die in geiſtigen Wechſelſpielen tief und mild zu reinem Wohllaute ineinander klingen.

Siebente Vorlesung.

Wir haben einerseits die epische Grundform der Malerei zuerst in ihrer unentwickelten Sachlichkeit gesehen, die jedoch, weil sie den eigentlichen Gehalt alles menschlichen und göttlichen Lebens auffaßt, ihre Darstellung zweitens nun auch, um Gott und Christus her, im Himmel und auf Erden zu Scharen der Engel, Heiligen, Märtyrer, Laien und Priester ausdehnt, und drittens das religiöse und weltliche Dasein in Form wirklicher Begebnisse zu immer bestimmter abgeschlossnen einzelnen Situationen verkörpert.

Andrerseits durfte in der Malerei am wenigsten dieß epische Princip ohne die gleiche Auffassung der innern subjectiven Empfindung, Leidenschaft und Betrachtung bleiben. Wir sahen deshalb, wie die malerische Lyrik sich schon innerhalb der epischen Form selber zu regen beginnt, bis sie sich in ausdrücklicher Trennung dem Epischen gegenüber stellt, und es endlich vollkommen überwindet, um sich auf ihrem eigenen Boden selbstständig auszubilden.

Wenn nun aber die Malerei überhaupt schon das ganze Innre und ganze Aeußre umfaßt, und im Epischen die innre Seele in reales Thun und Geschehen hinausführt, im Lyrischen dagegen die Außengestalten jeglicher Art zum Ausdruck ihres unsichtbaren subjectiven Lebens zu lichten vermag, so scheint der letzte Schritt zur dramatischen Grundform herüber nicht nur leicht, sondern zur vermittelnden Ergänzung beider Darstellungsformen schlechthin erforderlich. Und welche Kunst, die Poesie ausgenommen, die wenigstens im Elemente der Vorstellung und

geiſtigen Anſchauung von Außen nach Innen und umgekehrt herüber und hinüber treten kann, ſollte beſſer als die Malerei im Stande ſein, ſich auch im Dramatiſchen hervorzuthun. Denn die Sculptur hat es zuſehr mit dem Körperlichen und Dauernden, die Muſik zuſehr mit dem erſcheinungslos Ideellſten und Subjectiven zu thun. So iſt denn auch von dramatiſcher Ausführung maleriſcher Aufgaben beſonders heutigen Tags vielfach die Rede. Deſſenohngeachtet wird es nothwendig, vor dem Gebrauch dieſes Ausdrucks, ſoll er nicht in ganz relativem Sinne genommen ſein, von Neuem zu warnen.

Gemeinhin nämlich findet unbewußt eine ſchlimme Verwechslung ſtatt, indem, wie ſchon oben bemerkt iſt, ihrem Grundcharakter nach epiſche Scenen um keines anderen Grundes willen dramatiſch heißen, als weil in ihnen Colliſionen in gegenwärtiger Lebendigkeit vor Augen gebracht ſind. Rubens vor Allem, deſſen feurige Gewalt der Phantaſie bei der Luſt zu faſt unwagbaren Extremen den Vergleich mit Shakespeare nahe legt, wird in ſolchen Werken am meiſten als dramatiſch gerühmt, in denen umgekehrt ſeine unnachahmliche Meiſterſchaft in epiſchen Compoſitionen die Spitze erreicht.

Um es mit Einem Worte zu ſagen, man vermengt einerſeits das Epiſche und Dramatiſche, weil man von der Poeſie her mit dem Begriffe des Epiſchen ſogleich auch die Vorſtellung von beſchreibender Erzählung vergangener Thaten mitbringt, ohne ſich zu erinnern, daß auch der epiſche Dichter, wie es der Maler immer genöthigt iſt, uns oft genug mitten in die Gegenwart des Geſchehens hineinverſetzt, und ſchon dadurch beweiſt, der Unterſchied liege in wichtigeren Punkten, als ſie der bloß zeitliche Boden des Praeſens oder Praeteritum an die Hand giebt. Andrerſeits ſieht man das bloße Hinſtreben zu dramatiſchen Zügen für eine ſchon wirklich dramatiſche Darſtellung an, die zu ſchlechtem Erſatze da wiederum häufig unbemerkt bleibt, wo ſie doch in der That, ſoweit die Malerei es erlaubt, zu Grunde liegt.

Ueber den eigentlichen Unterſchied des Epiſchen und Dramatiſchen habe ich bereits das für uns Nöthige berührt. Es iſt

daher nichts mehr übrig, als zuerſt die Kennzeichen zu verdeutlichen, die in Gemälden auf ein Anſtreifen an das Dramatiſche hinweiſen, um dann zu ſehn, in welchem Grade die Malerei befähigt ſei, aus dieſen Elementen das eigentlich Dramatiſche ſelber hervorzubilden.

Handlungen im dramatiſchen Sinne des Worts werden nicht nur von Individuen *ausgeführt*; ſie entſpringen zugleich aus der *innern* Geſinnung, dem Charakter, der Leidenſchaft des ganzen Menſchen, wenn auch die collidirenden Umſtände, unter denen er ſich entſchließt und ſeine Zwecke durchſetzen will, als gegebene Vorausſetzungen erſcheinen. Nach dieſer Seite kann ſchon das Hervorheben der innern Bewegungen bei allem Thun und Geſchehn, das lebendige Dabeiſein bei jedem Vollbringen, die Möglichkeit einer dramatiſch beſeelteren Darſtellung enthalten. Dieß wird jedoch *zweitens* dann allein der Fall ſein, wenn einestheils das Verweilen bei der äußeren Art der Thätigkeit, und beſonders das überwiegende Ausmalen körperlicher Anſtrengung, Kraft und Geſchäftigkeit fortfällt, und ſtatt dieſer epiſch verleiblichenden Plaſtik ſich ſchärfer die inneren Motive ausdrücken, durch welche ein Charakter kundgiebt, daß er nur ſeinen eigenen Zweck und Willen in's Werk richte. Anderentheils muß ſich das ſcharenweiſe Auftreten von Individuen, die bei der Gleichheit ihrer Empfindungen und Leidenſchaften Ein und dieſelbe Maſſe bilden, ſowie die epiſodenreiche Ausbreitung vielgeſtaltiger Gruppen vereinfachen und concentriren, ſo daß jeder Einzelne mehr für ſich ſelber daſteht, und in ſeinem abgeſchloſſenen Intereſſe thätig erſcheint. Endlich aber, da jedes dramatiſche Handeln ſich nur um Colliſionen dreht, muß der Conflict der Geſinnung, der That, des Charakters und ſeiner Aeußerung, der Umſtände und Bedingungen als allein bewegender Mittelpunkt deutlich werden.

Doch auch hiemit noch iſt die Sache nicht abgethan. Es bedarf der Ausbildung eines *dritten* Elementes. Die epiſche Form liebt die Entfaltung im Räumlichen, und wie das in ſich Subſtantielle ihr weſentlicher Gehalt iſt, ſtellt ſie auch dieſem

Inhalt gemäß vorzugsweiſe das Dauernde dar. Ergreift ſie nun umgekehrt die momentane Bewegung, hält ſie den flüchtig vorübergehenden Ausdruck feſt, ſo liegt auch hierin eine Wendung zur dramatiſchen Form herüber. Denn das Drama treibt ſich auf ſeinem beweglichen Wellenboden in ſchnell wechſelndem Fortgang von Scene zu Scene, von Aeußerung zu Aeußerung weiter. Es hat den eilig verſchwindenden Augenblick zu ſeinem Elemente, und das Jetzt, das es vor Augen ſtellt, muß, als Erfolg eines früheren, ſogleich in ein ſpäteres übergehn.

Wenn nun die epiſche Malerei dieſe dramatiſcheren Züge als Grundtypus aufnimmt, während auch die Lyrik ihre Individuen zu Entſchluß und Vollbringen in Bewegung ſetzt, ſo könnte man, wie geſagt, die Malerei zu dramatiſchen Conceptionen und Wirkungen höchſt geeignet, ja in einer Beziehung wenigſtens, in Rückſicht auf ſinnliche Gegenwart, der Poeſie und Muſik überlegen glauben. Welcher begünſtigenden Vortheile ſie ſich aber auch erfreuen mag, die Hinderniſſe bleiben doch überwiegend. Colliſionen verlangen die Darſtellung ihrer vorbereitenden, hervorrufenden Umſtände, des wirklichen herüber und hinübergehenden Kampfes, und vor allem den Anblick der endlich löſenden Ausſöhnung. Kurz, das wahrhaft Dramatiſche, ſoll es gerundet ſein, fordert einen Verlauf, eine Entwicklung von Zuſtänden und Charakteren. In dieſem Falle erſt führt es wirklich eine Handlung vor. Dieß vermag die Malerei in keiner Weiſe. Es bleibt ihr deshalb kein anderer Ausweg offen, als ſich auf einzelne Scenen zu beſchränken. Nun ſcheint zwar in Bezug hierauf zwiſchen epiſchen Begebenheiten und dramatiſchen Handlungen kein weſentlicher Unterſchied ſtatt zu haben; und wenn die Malerei zur Auffaſſung jener berufen ſei, müſſe ſie, läßt ſich behaupten, auch für dieſe die nöthigen Mittel finden. Dann werden aber wichtige Punkte überſehn. Erſtens nämlich ſind conflictvolle Begebenheiten überhaupt ſchon, die Paſſionsgeſchichte, die Marter der Heiligen, Kriegsereigniſſe, Schlägereien und dergleichen mehr abgerechnet, im Ganzen von Malern nur in geringerer Anzahl ausgewählt worden. Zweitens

lassen sich aus diesen Gegenständen mit Glück hauptsächlich solche Situationen herausnehmen, welche ein entscheidender Abschluß sind; die bestimmte Todesart eines Märtyrers z. B.; oder welche mindestens einen festen Ruhepunkt geben, der bei schlechthin vorauszusetzender Bekanntschaft mit dem, was sich vorher und nachher ereignet hat, für sich schon genügend als Ganzes dastehn kann. Außerdem liefert die räumliche episodenreiche Entfaltung für die epische Conception vielfache Hülfsmittel, welche die dramatische Auffassungsart unbenutzt muß bei Seite legen. Drittens endlich kommt es gerade im Epischen, selbst bei conflictvollen Begebnissen, häufig weniger auf die Entscheidung an, als vielmehr die Art und Weise, in welcher der Kampf vor sich geht, das eigentliche Interesse ausmacht. Bei Schlägereien z. B. und selbst bei Schlachtstücken ist die Wuth und Leidenschaft, das tobende Gewühl, die Mannichfaltigkeit der Stellungen, Bewegungen u. s. f. meistentheils der wesentliche Zweck und Mittelpunkt. Handelt es sich aber darum, den endlichen Ausgang zu erkennen, so fehlen auch hiefür die Mittel nicht. Dramatische Auftritte bieten ganz andere Schwierigkeiten dar. Besonders in neuerer Zeit glaubt man häufig schon ein wahrhaft dramatisches Gemälde vor sich zu haben, wenn aus irgend einer Tragödie oder einem Schauspiel eine bestimmte Theaterscene herausgegriffen und in der Art etwa, wie sie von den besten Schauspielern müßte aufgeführt werden, isolirt ist. Es kann aber auch dann noch etwas nur Episches oder Lyrisches zu Stande gekommen sein. Jeder Auftritt, und ein Monolog selber, wird nur dadurch dramatisch, daß er einen Fortgang hat, daß sich ein Zwiespalt entzündet oder durchkämpft, ein Entschluß zur Reife gedeiht, daß sich überhaupt die geistige Lebendigkeit weitertreibender Bewegung kundgiebt, oder die endliche Entscheidung den lange genährten Streit beruhigt. Die Malerei nun ist bei ihrer Beschränkung auf einzelne Scenen, innerhalb dieser selbst wieder, nur auf Einen Moment gewiesen, dessen sie sich zu bemächtigen hat. Ist dieß ein bloßer Entschluß, so fehlt dessen collisionsvolle Ausführung, und was dramatisch scheinen könnte, bleibt in der

That nur lyrisch. Wie denn auch jedes Drama an und für sich schon seine lyrischen Ergüsse haben muß. So wäre also der Augenblick des ausbrechenden Streits der Charaktere oder die wirkliche Schärfe ihres Kampfes zu wählen. Hier schlägt aber die Collision oft auch zu augenblicklichem, äußerlichem Thun herüber, und der Maler geräth, wenn er sich hierauf concentrirt, sogleich in die epische Darstellung eines bloßen Vorgangs. Will er dieß nicht, gedenkt er im Gegentheil ganz den dramatischen Boden zu betreten, so muß er vor allem verstehn, uns das streitende Innre seiner Individuen, die Beschaffenheit und den Inhalt ihrer Leidenschaften, die wechselseitige Einwirkung dessen, was der Gegner sagt, bezweckt, thut, in einem ganz anderen Grade vorstellig zu machen, als es bei epischen Situationen nöthig wäre. Hier vorzugsweise zeigen sich die Schranken der Malerei, und Vorzüge der Poesie. Denn sobald es über das wirkliche Thun und über Stimmungen hinausgeht, die schon durch Physiognomie und Geberde ausdrückbar sind, sobald im Gegentheil die reichere Explication des Worts hinzukommen muß, um den eigentlichen Inhalt der Collision vollständig klar zu machen, gewinnt der Dichter über den Maler, bei gleicher Begabung Beider, ohne Zweifel den Preiß. Schon die Musik, die wenigstens in Rücksicht auf Darstellung ganzer Handlungen mit der Poesie wetteifern kann, bedarf, da sie nur das empfindende Element zum vollen Ausdruck zu bringen weiß, das alles Thun und Handeln begleitet und den nur unaufgeschlossenen Kern des ganzen Menschen ausmacht, schon die Musik bedarf zu durchgängiger Verständlichkeit des gesungenen Wortes. Denn die Sprache allein sagt den Inhalt menschlicher Gesinnungen, Gefühle und Zwecke in fester Bestimmtheit aus, und im Dramatischen handelt es sich wesentlich zugleich um solch einen in sich begrenzten Gehalt, der die Charaktere erfüllt, und um deswillen sie unter collidirenden Umständen einander widerstreben. Es giebt eine sprachlose Tiefe der Seele, welche die Malerei wie die Musik über alle Worte hinaus eindringlich zu machen im Stande ist; es giebt ein Thun und Geschehen, das kein Künstler so le-

bensreich und erſchöpfend vor die Anſchauung rufen kann, als der Maler; wo aber nicht die Seelenſprache, ſondern die volle Sprache der Seele allein ausreicht, genügen Farbe und Geſtalten nicht mehr.

Doch bleibt noch ein dritter Fall offen. Der Maler kann dramatiſch entſcheidende Momente, die Kataſtrophe, welche den Wendepunkt giebt, zum Gegenſtand nehmen. Hier kommen Augenblicke der innern und äußeren Bewegung vor, hier können Blitze der tragiſchen Erſchüttrung oder des Gelächters einſchlagen, in deren Wirkung die Malerei, wenn ſie nur wieder den eigentlichen Nerv des Inhalts mit auszudrücken vermag, eine ſiegreiche Nebenbuhlerin der Poeſie werden kann. Ich meine ſolche Momente, die, wenn der Dichter ſie noch ſo dramatiſch ausbildet, doch nur erſt, unabhängig von ſprachlichem Ausdruck und Declamation, durch den Schauſpieler, als ganzen Menſchen, zu voller Gültigkeit gelangen.

Aber wir wollen dieſe ſchon allzuweit ausgedehnte Unterſuchung hiemit geſchloſſen ſein laſſen. Denn ſoviel wenigſtens wird ſich bereits dargethan haben, daß eine echt dramatiſche Darſtellung für die Malerei theils ohnmöglich, theils von höchſter Schwierigkeit ſei. Beſonders diejenigen Epochen, welche uns vorzugsweiſe beſchäftigen werden, haben ihren Stoffen, ihrer allgemeinen Auffaſſung und Nationalität gemäß, ausſchließlich faſt, die epiſche und lyriſche Form zur Vollendung gebracht. Die Geſchichte Chriſti, die Thaten und Leiden der Apoſtel, Märtyrer und Heiligen, die chriſtlich religiöſen Vorſtellungen überhaupt, ſolange ſie nicht aus ihrem eigenen Gebiete heraustreten, liefern für dramatiſche Behandlung nur geringe Ausbeute. Wenn daher ſchon im Allgemeinen das geſammte Mittelalter nicht die Periode dramatiſcher Kunſt iſt, ſo wird die Malerei, die hierin immer erſt der Muſik und Poeſie als den wahrhaft dramatiſchen Künſten nachfolgt, ſich um ſo weniger in dieſes Gebiet wagen, jemehr ſie ſich mit Vorliebe an religiöſe Stoffe hält. Erſt wenn die individuelle Leidenſchaft in ihrem Conflicte weltlicher Zwecke den Inhalt abgiebt, gewinnt die dramatiſche Form

nachdrückliche Geltung. Wie denn auch während der Blüthezeit der ſpaniſchen Poeſie, die mit der glänzendſten Epoche der ſpaniſchen Malerei zuſammenfällt, nicht die Autos und dramatiſirten Legenden der Heiligen den Gipfelpunkt bilden, ſondern die weltlichen Dramen, welche Colliſionen der Liebe, Ehre, Eiferſucht, Freundſchaft, königlichen Hoheit und Macht ſich lebendig auskämpfen laſſen. Nur die griechiſchen Götter waren in Griechenland dramatiſch, weil ſie ſelber Menſchen ſind mit weltlichem Gehalt und menſchlicher Leidenſchaft. — Nun entſchlägt ſich zwar die holländiſche Malerei des ſiebenzehnten Jahrhunderts faſt ganz der religiöſen Stoffe, aber wir werden uns ſpäter noch die Gründe entwickeln, weshalb auch hier nur mehr das Zuſtändliche des nationalen Daſeins, als Local der heimiſchen Natur, als häusliches Leben in Dörfern und Städten, als öffentliches in Frieden und Krieg, zur friſchſten Darſtellung kommt.

So macht in dem religiöſen wie im weltlichen Kreiſe die epiſche und lyriſche Auffaſſung die Grundform aus, und wenn ſich der Trieb zu dramatiſcher Lebendigkeit zu regen beginnt, ſo bringt er es doch nur zur Ausbildung jener dramatiſchen Elemente, die ich oben bezeichnet habe.

Wie wichtig nun aber der Unterſchied dieſer Conceptionsarten für die Malerei bleiben mag, ſo iſt es dennoch bei einer wiſſenſchaftlichen Behandlung keineswegs rathſam, aus ihnen, wie bei der Poeſie, den Eintheilungsgrund für die beſonderen Gattungen zu entnehmen, zu denen die Malerei ſich in ihrem Entwicklungsgange auseinanderlegt. Man hat ſich jedoch ſtatt deſſen mit einer Claſſification nach bloß äußerlichen Seiten begnügt. Einerſeits wird die gewöhnliche Eintheilung nach den Gegenſtänden gemacht, wodurch denn als Hauptarten Hiſtorie, Portrait und Landſchaft entſtehen; andererſeits muß das ſinnliche Material und deſſen techniſche Handhabung herhalten, nach welchen das Malen in Tempera, Fresco, und Oehl, und weiter ſodann in Leimfarben, Tuſchen und dergleichen mehr unterſchieden wird, während Kupferſtich, Holzſchnitt, Lithogra-

phie u. ſ. f. wiederum ihr eigenes Bereich bilden. Daß dieſe Unterſchiede für den ganzen Charakter der maleriſchen Auffaſſung von Wichtigkeit ſind, ſteht unläugbar feſt. Denn wie die künſtleriſche Conception jedesmal ihrem Inhalte gemäß ſein muß, ſo gehn auch aus der Art des Materials in jeder beſonderen Kunſt für die einzelnen Arten derſelben höchſt wichtige Bedingungen, Grenzen und Forderungen in Rückſicht auf die Ausführbarkeit beſtimmter Darſtellungsweiſen hervor.

Dennoch ſind weder jene Verſchiedenheit der Gegenſtände, noch dieſe Abweichungen im äußerlichen Material von genugſam durchgreifender Wirkung, um als eintheilende Grundunterſchiede gelten zu können. Was die Gattungen einer Kunſt beſtimmen ſoll muß der Art ſein, daß ſich daraus die geſammte innre und äußere Behandlung herleiten läßt. Dieß iſt weder in Betreff der genannten Gegenſtände noch der beſondern Zubereitungsart und Anwendung der Farben oder ſonſtigen Mittel der Fall. Im Gegentheil bieten die mannichfachen Stoffe aus der heiligen und profanen Geſchichte, der landſchaftlichen Natur und des Portraits ſich derſelben Auffaſſung dar, während die gleichartigen Gegenſtände in entgegengeſetzter Form können durchgeführt werden. Daſſelbe gilt für das äußerliche Material. Wir würden ſonſt nicht Fresken, Tempera- und Oehlbilder aller Epochen und Meiſter jetzt in wohlgelungenen Kupferſtichen und Steindrücken vor uns ſehn. Für die Grundeintheilung der Malerei möchte ich deshalb einen anderen Unterſchied feſtſtellen, der, wenn auch ſeit lange geläufig, dennoch, wie mir ſcheint, noch nicht gehörig ſeinem weſentlichen Charakter nach iſt erörtert worden. Der bekannte Gegenſatz nämlich von Hiſtorie und Genre. Freilich iſt derſelbe nicht auf die Malerei zu beſchränken. Schon bei der Architektur kann man große Tempel-, Kirchen- und Pallaſtbauten zur hiſtoriſchen Gattung; ländliche Villen und außerdem das unerſchöpfliche Bereich immer wechſelnder Geräthſchaften zum Genre rechnen. Auch die Sculptur hat ihren hiſtoriſchen Styl, und kann ebenſo in vielfachen Erfindungen auf's Unbefangenſte und Heiterſte an die Grenze des Genremäßigen

treten. Derſelbe Unterſchied läßt ſich in der Muſik und Poeſie noch ſchlagender nachweiſen. Man ſtelle nur die erſte beſte Operette neben Gluck's Alceſte, und Boccaccio's Decameron neben Dante's göttliche Comödie, oder Göthe's Geſchwiſter und Jery und Bätely neben den Fauſt und Shakespeare's Richard den Dritten. Genre und Hiſtorie ſind Auffaſſungsarten, welche wie das Epiſche, Lyriſche und Dramatiſche, oder wie der Stufengang des ſogenannten hohen, ſchönen und anmuthigen Styls, ſtatt einer beſondern, der Kunſt überhaupt zugehören. Ehe wir nun die Gründe bezeichnen können, aus denen gerade dieſer Unterſchied in der Malerei als durchgreifend und eintheilend anzuſehn ſei, wird es um ſomehr nöthig, Hiſtorie und Genre zuvörderſt auf ihre rechte Bedeutung zurückzuführen, als wir ſpäter ſehn werden, daß in dem Herausſtellen dieſes Gegenſatzes wie ſeiner vermittelnden Uebergänge und reichſten Zuſammenfaſſung auch für die Geſchichte der Malerei ein wichtiges Entwicklungsprincip enthalten ſei.

Der gewöhnlichen Terminologie nach ſcheinen Genre und Hiſtorie, zwiſchen welche man Landſchaft und Portrait als Mitte hinein zu ſetzen liebt, ſich wieder nur auf die Art der Gegenſtände zu beziehen, die ein Gemälde behandelt. In dieſer Rückſicht läßt ſich die Benennung „hiſtoriſche Malerei" von der Geſchichte Chriſti herleiten, deren Geſtalten ſeit dem ſechſten Jahrhundert vor allen anderen den nächſten bleibenden Inhalt hergaben. Der gleiche Name wird jedoch ebenſoſehr auf Situationen aus der griechiſchen und römiſchen Mythologie und Hiſtorie, ſowie aus Sagen und Begebenheiten des Mittelalters und der neueren Zeit übertragen, ſeien ſie nun religiöſer oder ſonſtiger Art. Unter Genremalerei hingegen iſt man Auftritte des täglichen Lebens, beſonders in den ſogenannten niedrigen Lebenskreiſen zu verſtehn gewohnt, bei denen es dann hauptſächlich auf die Lebendigkeit der Auffaſſung und die techniſche Kunſt des Malens ankommen ſoll. Dieſer im Ganzen vagen Scheidung ſchwebt in der That, unbeſtimmt wenigſtens, der Punkt, auf den loszugehn iſt, vor Augen. Wollen wir aber zur Klarheit gelangen,

ſo müſſen wir hauptſächlich den falſchen Gegenſatz von vermeintlich hohen und niedrigen Gegenſtänden ein für allemal als proſaiſches Vorurtheil austilgen. Wer irgend Kunſtſinn beſitzt lächelt gewiß über jene hochfliegende Vornehmheit, die ſich in echt poetiſchen Comödien und Poſſen, wenn ſie nicht etwa das Schild des Shakespearſchen Namens vor ſich hertragen, aus gutem Geſchmack und idealer Bildung von Herzen zu lachen ſcheut, dagegen ein künſtleriſches Relief zu erhalten meint, wenn ſie durch Tragoedien allein gerührt und erſchüttert wird. Und doch ſind es gerade die Maler am häufigſten, welche jetzt in ihrem Felde mit Geringſchätzung auf das Genre herabſehn, weil es nur einen untergeordneten Kunſtrang verſchaffen könne; wogegen ſie ſich mit Stolz Hiſtorienmaler nennen, zu Portraits aber ſich nur etwa der äußerlichen Bedürftigkeit wegen bequemen. Wie nun der echte Künſtler dergleichen Leute als unreife Jünger ſtehen läßt, ſo muß auch jeder, der zu Genuß oder wiſſenſchaftlicher Ergründung ſich mit Kunſt beſchäftigt, von Hauſe aus in der Gewißheit befeſtigt ſein, daß die wahre Phantaſie und künſtleriſche Ausführung ohne Unterſchied, was ſie ergreift, zu ihrem eigenen Adel emporhebt, und mit ihrer eigenen Unendlichkeit durchdringt. Bei dieſer Gleichheit des Werths laſſen nun ebenſoſehr die Gegenſtände, welche man gemeinhin zum Genre rechnet, eine hiſtoriſche Behandlung zu, als die Kreiſe der Geſchichtsmalerei ſich der genremäßigen Auffaſſung nicht durchweg entziehn können. Wie oft hat nicht Rembrandt Scenen des alten und auch des neuen Teſtaments zu Genrebildern umgeprägt, während er andre aus derſelben Sphäre in unbezweifelbar hiſtoriſchem Style durchführt. Auch von Wouverman kenne ich Bilder, welche religiöſe Stoffe nicht anders behandeln, als er es mit ſeinen Fuhrmannsſchimmeln gewohnt iſt, die vor der Schenke getränkt werden. Rubens' Kirmes umgekehrt im Louvre zu Paris, die ich ſchon früher anführte, iſt ſo energiſch und großartig, wie ein antikes Bacchanal, ſo urſprünglich und menſchlich gewichtig, wie eine homeriſche Schlacht. In Snyders

Kampf zwischen Bären und Hunden ſtreiten ebenfalls beide Partheien gleich den beſten Helden alter und neuer Zeit.

Im Allgemeinen freilich bleibt die hiſtoriſche Malerei vorzugsweiſe religiöſen Stoffen und geſchichtlich berühmten Situationen zugewendet, das Genre dagegen wählt das Tägliche zum Inhalte; zugleich aber giebt es außer der angedeuteten Umkehrung Kreiſe, die ungeſchmälert zum Bereich beider Darſtellungsarten gehören, und nicht etwa neutrales Gebiet ſind, das zur Zeit des Kampfes keine betreten dürfte. Der Gegenſatz von Genre und Hiſtorie kann deshalb nicht in der Natur und Art der Gegenſtände allein, ſondern muß in dem verſchiedenen Grundprincipe der Conception begründet ſein, nach welchem der Eine dieß, der Andre Andres aus ſeinem Gegenſtande macht und in ihn hineinlegt. Dieſer Unterſchied iſt es, den ich klar möchte zur Vorſtellung bringen.

Hiſtoriſch, im Sinne der Geſchichte wie der Geſchichtsſchreibung, werden, unabhängig von Kunſt und Malerei, ſchon in der unmittelbaren Wirklichkeit nur Sphären, Charaktere, Thaten, die hervorleuchten durch das, was ſich in ihnen ausdrückt und in's Leben tritt. Ihre Bedeutung macht ſie bedeutend. Es regt und drängt ſich in ihnen an und für ſich Gewichtiges, Entſcheidendes an das Licht. Wahrhaft wichtig und entſcheidend aber darf dem Menſchen das allein werden, was ihn nicht als zufälliges, vereinzeltes Subject betrifft, ſondern was die Grundfeſten ſeines Daſeins, den weſentlichen Gehalt ſeines Wiſſens und Handelns ausmacht; der religiöſe Glauben, das kirchliche Leben, die politiſch nationalen Intereſſen, die Zuſtände der Familie, die Natur in ihrer heimiſchen Phyſiognomie. Dieß iſt das Lebensmark für alles, was der Menſch iſt und vollbringt. Begebenheiten, Handlungen, Individuen, welche in Staat, Cultus, Sittlichkeit, Kunſt, Wiſſenſchaft Gewichtiges herausſtellen, dieſe Gebiete ſtärken oder erſchüttern, ihnen neue Geſtalt geben und höhere Geltung verſchaffen, haften deshalb in der Erinnerung der Völker und Jahrhunderte, und werden hiſtoriſch. Das Tägliche hingegen und durch Gewohnheit Gewöhnliche, oder nur

für den Augenblick und das zufällige Interesse dem particulären Individuum Wichtige, an und für sich aber Bedeutungslose spült der Fluß der Stunde bedeutungslos fort.

Hebt nun der Maler in Ausdruck, Stellung, Gruppirung, in Gestalt und Färbung, Situationen, Empfindungen und Ereignissen dieß Gehaltreiche, Wahrhafte und Ewige heraus, läßt er alle Einzelnheiten ganz nur hievon durchzogen sein, dann allein behaupte ich, faßt er im Sinne und Geist der historischen Malerei auf. Was er bringt kehrt alsdann dieß in sich Begründete hervor, und giebt es dem Auge zu schauen, und macht es dem Gemüthe genießbar. Wir sind dieß auch sonst wohl den großen Styl der Kunst zu nennen gewohnt. Hier zieht uns schon der an und für sich gültige Inhalt an, der als das Belebende den Künstler und von ihm aus alle Seiten des Kunstwerks beseelt. Jemehr nun in dieser Rücksicht nicht die vielseitige Entwicklung aller innern und äußeren Kunstmittel, sondern vielmehr der einfache große Ausdruck des erwählten Gegenstandes hervorgehoben ist, und selbstständig wirkt, je verständlicher und unverständlicher zugleich werden dergleichen Werke. Verständlich für Alle, welche bei unausgebildetem oder überhaupt geringem Kunstsinne dennoch sonst schon im Leben durchweg auf das Wesentliche und Tiefe gerichtet sind, indem sie Befriedigung nur im Anschaun und der Erkenntniß der ewigen Interessen, der großen Individuen und eingreifenden Ereignisse finden. Unverständlich aus demselben Grunde für die beschränkteren Geister und engeren Gemüther, die nur das Nebensächliche festhalten, nur das Kleine verstehn, und durch das Gefällige und sinnlich Reizende allein zu ergötzen sind.

Am unvollkommensten in künstlerischer Virtuosität ist dieß in ersten Zeiten der Kunst der Fall, die ungeschickt häufig und unreif, aber gründlich und gediegen nur auf die Hauptsache losgehn, weil der Künstler nur voll ist von der Substanz seines Gegenstandes, die er zu lebendiger Freiheit der Gestalt hervorzubilden noch nicht vermag.

Der historische Styl braucht jedoch nicht etwa bei jener

heiligen Starrheit und Ruhe ſtehn zu bleiben, die uns bei den Byzantinern und früheren Italienern und ſelbſt bei cölniſchen und niederländiſchen Meiſtern in typiſchen Chriſtusköpfen und einzelnen Figuren der Apoſtel und Heiligen noch hin und wieder beim erſten Blicke mehr erſchreckt und zurückſcheucht als anzieht und beſeligt. Es kann im Gegentheil die individuelle Lebendigkeit der Erſcheinung, in Farbe und Geſtalt, Charakter und Ausdruck, Bewegung und Geberde immer vollſtändiger hinzukommen, und die weſentliche allgemeine Natur des Gegenſtandes ſich deſſenungeachtet noch durchſchlagend als Grundbeſtimmung des ganzen Werkes erweiſen. Man muß ſich ſehr vor der Meinung hüten, als liege die Kunſtkraft der hiſtoriſchen Malerei gerade in dieſer Strenge und Herbigkeit, welche die Fülle des befreiten Lebens und die Ausbildung aller Vorzüge der Meiſterſchaft zurückdrängt. Wir müſſen umgekehrt die Vorſtellung faſſen, daß erſt die in jeder Rückſicht reichere Entfaltung im Stande ſei, die mannichfaltigen Seiten und Züge, die in dem beſtimmten Gegenſtande ſelbſt ihren Grund und Urſprung haben, herauszuſtellen und zu gehöriger Wirkung zu bringen. Womit auch die Ueberzeugung zu verbinden iſt, die Kunſt ſolle nicht ſtoffartig nur, ſondern durch die künſtleriſche Behandlung, durch die Bemeiſtrung ihres Gegenſtandes vermittelſt Phantaſie und Virtuoſität der techniſchen Ausführung Eindruck machen wollen. Das Aufhellen des tiefſten innern Weſens der Welterſcheinungen und deren Bedeutung iſt es zwar, was der hiſtoriſchen Malerei die Wichtigkeit giebt, durch welche ſie ſich unwiderſtehlich derer bemächtigt, die noch Sinn für die Tiefen des Geiſtes und der Natur, Gottes und der Menſchheit, der Völker und Individuen haben, aber zur Kunſt wird ſie dadurch allein, daß ſie dieß Tiefſte nicht nur in ſeiner Subſtanz und Sache, ſondern in ſeiner lebendigen Form, in Geſinnung, Charakter, That und Handlung ergreift.

Auch die hiſtoriſche Malerei gelangt deshalb nur dann zu ihrer Höhe und beweiſt ihre innere Größe nur in dem Falle am mächtigſten, wenn ſie mitten in lebendiger Beſtimmtheit der Si-

tuationen, durch den Reichthum des Ausdrucks, der Formen und Gruppirungen, durch die ausgebildete Färbung und Beleuchtung, dennoch jetzt erst zu vollem Siege die eigentliche Hauptsache klar und ganz, groß und umfassend hindurchbrechen, und von ihr jede Einzelnheit beseelen, in Zusammenhang setzen, und sich als zur Sache schlechthin gehörig und aus derselben hervorgegangen darthun läßt. Michel Angelo giebt hievon in einem weit höheren Grade Zeugniß als etwa Titian und Paul Veronese unter den Venetianern, und auch Raphael selbst hat die freie Größe historischer Malerei nicht in der frommen Innigkeit seiner kindlichen Jugend, sondern in der Mannesstärke seines schönheitsfrohen Geistes ausgebildet.

In diesem Sinne genommen ist die historische Auffassung auch auf Landschaft und Portrait auszudehnen. Allerdings werden heutigen Tags wenige Portraits mehr in solchem Style gemalt. Zum Theil aus Schuld der Künstler, zum Theil um der Beschaffenheit der Individuen willen. Mode, Höflichkeit, Zerstreutheit des Lebens hat die Charaktere nach Außen und Innen abgeschliffen, die feurige Kraft des individuellen Geistes ist gedämpft, die Tiefe der Seele verflacht, oder tritt nicht praegnant mehr bis in die sichtbare Oberfläche der Züge hinein, die sich nun zu keinem dauernden Ausdrucke dessen befestigen, was den Kern des ganzen Menschen ausmacht. Da wird es dem Künstler schwer, die innre Substanz des Individuums, wenn es dergleichen überhaupt noch in sich trägt, zu erkennen und darzustellen. Ja wenn er nicht selber gründlichen und weiten Charakters ist, so fällt es ihm ohnmöglich. Die Kleinheit macht auch das Große klein, und die Schwächlichkeit erweicht das Festeste und Stärkste. — Sehen Sie dagegen ältere italienische, niederländische, oberdeutsche Portraits von Ghirlandajo, Sandro Botticelli, van Eyck, dem jüngeren Holbein und unzählig Anderen. Ob die dargestellte Person historisch wichtig gewesen sei oder nicht, kommt gar nicht dabei in Betracht. In allen mehr oder weniger, in Frauen, Männern, Greisen, selbst in Mädchen, Jünglingen und Kindern prägt das sich aus, was sich

als Tüchtigkeit des Charakters bezeichnen läßt, insofern sie das in sich hat und bethätigt, wodurch der Mensch überhaupt Halt und Gehalt zu erkennen giebt. Diese ausfüllende Tiefe bestimmt, gestaltet, beseelt und begeistigt alle Züge; bei späterer Kunstvollendung immer voller, in früherer Zeit strenger. So sind denn auch die Individuen häufig im Ausdrucke ihrer Andacht aufgefaßt. Und in welcher Lebensmarkigkeit hat Dürer Ulrich von Hutten gemalt, und die Portraits seiner Freunde, des Wilibald Pirckheimer und Anderer in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten. Dieß sind echte Beispiele historischer Conception.

Weiter noch als das Portrait scheinen landschaftliche Naturscenen ihrer ganzen Beschaffenheit nach von der ähnlichen Darstellung entfernt zu liegen. Auch dieß ist nicht der Fall. Ich erwähnte schon früher einer religiösen Auffassung der Natur. Doch selbst wenn Landschaften in ihrem eigensten Naturtypus, unabhängig von religiösen und sonstigen Bezügen, zum Gegenstand gemacht werden, bleibt eine historische Behandlung in unsrem Sinne des Worts dennoch möglich und anwendbar. Kein Landschaftmaler steht in dieser Rücksicht höher als Everdingen. Sturmbewegtes Meer; Felsen, Wasserfälle, Kiesufer, Fichtenstämme und jede Art von nordischen Bäumen und Gesträuch; enge Thäler und weite Aussichten über Gebirg und Land; Himmel, Beleuchtung, alles ist bei ihm in ursprünglicher Naturwahrheit aus großer Seele und männlichem Gemüth in solcher Tiefe ausgeführt, daß jedesmal der Grundcharakter der Gegend, Situation und Stimmung als das gestaltende Princip für Form und Färbung offenbar wird. Das Naturelement bleibt immer bei ihm die Hauptsache. Dieß vor Allem giebt seinen Landschaften die Gediegenheit, den großartigen Ernst, die stumme aber eindringlichste Natursprache. Er lockt, er schmeichelt uns nicht, und doch sind wir vor diesen Meisterwerken sogleich in der Sache ihrem ganzen Wesen nach; weshalb sie denn auch nicht die mindeste Anziehung für diejenigen haben, denen die Fähigkeit abgeht, in der Sache zu sein und in sie hineingebracht zu werden.

So viel von geſchichtlicher Malerei im Allgemeinen. Soll nun das Genre auf dem entgegengeſetzten Standpunkte ſtehn, ſo ſcheint nichts zutreffender, als die Erklärung, daß während die hiſtoriſche Kunſt für die Macht ihres Ausdrucks das in ſich Subſtantielle, die Hauptſache in Charakteren, Situationen und Lebensſphären zum bleibenden Mittelpunkt nehme, die Genremalerei ſich umgekehrt an das Vorübergehende und Gleichgültige halte. Sie laſſe inſofern die Nebenſachen der Natur und des menſchlichen Thuns und Empfindens zur Hauptſache werden. Mit derartigen Behauptungen würden wir nur jenen falſchen Enthuſiaſten zu Munde reden, die mit der Anſicht großthun, wer ein echter Maler ſei, müſſe nichts als bibliſche Geſchichten und hiſtoriſche Momente componiren, oder Portraits malen berühmter Individuen und ausgezeichneter idealer Schönheiten. Darauf kommt es in der Malerei gerade, unter allen Künſten faſt, am wenigſten an. Wie das ſeinem Gehalt nach Dauerndſte und Höchſte hat ſie auch das in ſeinem Daſein Flüchtigſte und in ſeiner Erſcheinung Particulärſte als Inhalt aufzufaſſen. Dieß Momentane aber, wenn ſie es wählen ſoll, darf ſich nicht in dem bedeutungsloſen leeren Spiel ſeiner haltloſen Exiſtenz für ſich iſolirt umhertreiben, und dadurch von jeder Wurzel losgelöſt ſein, welche in den ſubſtantiellen Boden der Natur und des Geiſtes eingreift. Der Künſtler, der ſich auf dieſen Kreis gemeiner Täglichkeit und intereſſeloſen Scheines concentriren, aus ihm ſeine alleinige Norm entlehnen und gewaltſam den Muth ſeiner erniedrigenden Begeiſtrung ſchöpfen wollte, würde ſelbſt bei dem höchſten Grade formeller Geſchicklichkeit dadurch nichts anderes gethan haben, als aus der Sphäre der Kunſt überhaupt herausgetreten zu ſein. Denn die Kunſt hat es in Form und Gehalt überall nur, in Darſtellung des Göttlichen und Menſchlichen, in Tragik und poſſenhafteſtem Humor, mit dem in ſich Wahrhaftigen zu thun, in das ſie ihren Gegenſtand und deſſen individuelle Erſcheinung directer oder indirecter zurückführt, wenn beide weder einander noch ihrem eigentlichen Weſen unmittelbar entſprechen. In dieſer Herſtellung vor allem, in dem urſprüng-

lichen Blicke für dieſe Verknüpfung und in der Kraft, dieſelbe aus eigenem Geiſte in's Leben zu rufen, und als ſein Werk zum Genuß zu geben liegt die erfindende und ausführende Genialität des Künſtlers. Nach dieſer Seite ſtehen Brouwer und Jan Steen auf dem gleichen Boden mit Raphael und Michel Angelo, wie Shakespeare durch ſeinen Falſtaff und Bardolph auf keine niedrigere Kunſtſtufe herabſinkt, als er durch ſeinen Lear und ſeine großen hiſtoriſchen Charaktere und Tragoedien erſtiegen hat. Der Genremaler muß wie der Hiſtorienmaler Natur und menſchliches Leben, inſoweit er es irgend vor uns ausbreitet, in den innerſten Tiefen zu faſſen verſtehn und durchdrungen haben. Für die Kunſt aber, vornehmlich für die bildende Kunſt und in ihr am meiſten wieder für die Malerei, haben wir zwei Hauptſeiten zu unterſcheiden: die Weſentlichkeit des Gehalts und die individuelle Wirklichkeit, in welcher derſelbe zur lebendigen Erſcheinung gelangt. Beide Seiten müſſen immer vorhanden und ineinander gearbeitet ſein. Wenn nun die hiſtoriſche Malerei die Geſtalten, Charaktere, Züge, Situationen, Färbungen, welche nach Außen der veränderlichen Form, nach Innen dem willkührlichen Begehren des Subjects, den wechſelnden Antrieben und Thätigkeiten, überhaupt dem angehören, was wir als das bedeutungslos Tägliche dem Außerordentlichen, Tiefen entgegen ſtellen, — wenn die hiſtoriſche Malerei dieſen ganzen Kreis entweder ſtrenger von ſich abweiſt, oder, nimmt ſie ihn mehr oder weniger auf, ihn dennoch bis in das Kleinſte hinein durchziehn läßt von der Gewalt und Größe ihres gediegenen Inhalts, ſo macht die Genremalerei im Gegentheil dieß Particulare der Naturſcenen und menſchlichen Auftritte, der Phyſiognomie, Stellungen und Geberden, zu ihrem ausdrücklichen Gegenſtande, der nun gleichſam nur mit verdeckten Wurzeln noch in dem Grund und Boden jener ſubſtantiellen Sphären feſthaftet. Was in der hiſtoriſchen Malerei das vorzugsweiſe Ausgeſtaltete und Beſeelende iſt, bleibt dadurch beim Genre nur die Grundlage. Auf der Oberfläche aber, ſcheinbar ſelbſtſtändig, doch geheim und unvermerkt von der tiefer liegenden Subſtanz genährt und geho-

ben, bewegt ſich die freie Lebendigkeit im bunteſten Spiele umher, und freut ſich ungehemmt ihres harmloſen Daſeins. In dieſe Spitzen führt das Genre jeden Inhalt hinaus, in dieſe Oberfläche lebt es ſich mit voller Seele ein, und bringt dieſelbe mit heitrer Liebe zur Anſchauung. Doch eben deshalb wird es recht eigentlich maleriſch. Denn, wie wir ſchon oben ſahen, iſt dem Sculpturbilde gegenüber nicht die normale Form, ſondern die bis zur Zufälligkeit der Geſtalt und Farbe losgebundene Erſcheinung erſt vollſtändig pittoresk. So liebt denn auch der Genremaler gerade den Punkt feſtzuhalten, in welchem irgend ein Zuſtand ſich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zuſammenfaßt. Dieß Momentane macht er zum beſtimmenden Mittelpunkt der ganzen Compoſition, und iſt nur in dieſem Falle im Stande, die ihm vor allem unerläßliche Friſche zu erreichen. Das Lebloſe dauert; Fels, Land, Baumſtämme, das Holzige und Steinige iſt nicht in dieſem Augenblicke ſo, und im nächſten anders. Was athmet und ſich regt, zeigt Bewegung und Thätigkeit, Verändrung und Wechſel; das Starre und Unbewegte erſcheint relativ todt, und nur im Verſchwindendſten thut ſich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit kund. Das menſchliche Antlitz z. B. in irgend einer Miene, die, kaum entſtanden, ſchon wieder vorüber iſt, in einem Lächeln, einem pfiffigen Blicke heimlichen Verſtändniſſes, einem Schmunzeln und dergleichen mehr. Und das geht durch Stellung, Geberdenſpiel und Gruppirung bis zum kleinſten Detail hindurch. Denn dieß Augenblickliche iſt die Situation, in deren durchdringenden Beſtimmtheit alles ſoll gefaßt und ausgebildet ſein. Für die Landſchaft, da ihr Local und Baumwerk etwas für ſich Fertiges und Dauerndes bleibt, kann nur ein Lufthauch, ein Moment des Sturms und Gewitters, vor Allem aber die Beleuchtung, ein Lichtblick, ein Wolkenſchatten, ſo flüchtige Zuſtände herbeiführen. Auch das nie raſtende Wellenſpiel, das Steigen, Ueberſchäumen, Kräuſeln und Fortfluthen mit dem Blinken und Wiederblinken und den weißen augenblicklichſten Schaumblitzen. Und hier gerade, im anſcheinend Täglichſten giebt es Ungewöhnlichkeiten, deren Farbenlaune und Formen-

humor dem Auge die wunderbarſten Scenen zu ſchauen gönnt, die nur der empfänglich geübte Künſtlerblick in ihrer ganzen Fülle zu ergründen und verſtändlich zu machen begabt genug iſt. Jemehr nun aber die vergängliche Lebensblüthe eines vorüberſcheinenden Daſeins als Grundtypus gilt, und als das weſentliche Intereſſe zur letzten Ausbildung kommt, um ſomehr wird ſich auch die Genremalerei ihrerſeits, ſoll ihr Inhalt ſich nicht gewaltſam nur ihrer Conceptionsart fügen, von religiöſen Stoffen, die an und für ſich das Ewige und Bleibende ſind, und von hiſtoriſch wichtigen Momenten fernhalten, die, wenn auch vorübergehend und häufig augenblicklich, ihrem eigenſten Gehalt nach doch nicht dieſe Flüchtigkeit, ſondern das in ihnen dauernd Wirkende darlegen müſſen. Ein Blick in ein geöffnetes Haus oder Zimmer, in welches die Sonne ſcheint, ein Bauer, der ſich die Pfeife anzündet oder ſie ausklopft, ein Gezänk, überhaupt das im Leben ſelbſt ſchon zufälliger Wechſelnde in Charakteren, Stimmungen und Zwecken, das im Allgemeinen, was an und für ſich auf Dauer und Haltbarkeit keinen Anſpruch hat, bietet die wahrhaft genremäßigen Situationen. Nur müſſen wir, wie geſagt, nicht in den Irrthum fallen, dieß für ſich Bedeutungsloſe mache in ſeiner ſelbſtſtändigen Iſolirung ſchon das Intereſſe und den der Kunſt würdigen Gegenſtand aus. Das Particuläre und verſchwindend Lebendige bleibt im Gegentheil nur die Form der Erſcheinung und Beſtimmtheit der Situation, deren hüllende Decke für den Unverſtändigen allein den tiefer liegenden Inhalt unſichtbar werden läßt, den ſie liebevoll birgt. Das urſprüngliche Leben der Natur, der ewige Kern der wahren Menſchheit, der nationale Charakter in kleinſten Zuſtänden und Geſchäften der Häuslichkeit, in Ausbrüchen der Luſt und rauſendem Uebermuth, in Local, Wittrung, Beleuchtungen und Färbung, die jedesmalige Subſtanz der Kreiſe, in welchen ſich die echte Genremalerei eben bewegt, iſt in ihr voller bewahrt, als in dem Meiſten, was z. B. heutigen Tages als religiöſe und hiſtoriſche Kunſt vergeblich groß zu thun noch immer nicht aufhören will. Das Auge und Gemüth des Malers hat eine ſo harmloſe

Freude an der ſinnlichen Erſcheinung der Dinge, in ſo ungeſtörtem Zuſammenklang bleibt für ihn alles, was in Form und Farbe des Lichts genießt, mit Gottes immer neu ſchaffendem Lebensathem, daß ſich das Herz nicht genügt, der Blick nicht befriedigt, die Hand nicht ruht, bis nicht die ewigen Grundtypen der wahren Natur bis in ihre letzten Enden verfolgt, empfunden, gefaßt, und in Geſtalt des flüchtigſten Daſeins ſelbſt mit unerſchöpflichem Frohſinn dargeſtellt ſind.

Deshalb läßt ſich denn auch der wechſelſeitige Unterſchied der Hiſtorie und des Genre nicht in allzufeſte Grenzen einhegen. Es ſind theils Uebergänge aus dem einen Gebiete in's andre zuläſſig, die oft zum Anmuthigſten und Glücklichſten gehören, was der Genius der Kunſt irgend erfinden kann, theils Gipfelpuukte, die auf ihrer Höhe zugleich ſo umfaſſend ſind, daß ſie die Vorzüge beider Richtungen in ſich zu vereinigen Raum behalten. Die eigentlichen Maler, die großen Coloriſten, gehören mehr oder minder hieher. Correggio, zuweilen Titian und Paul Veroneſe, Murillo, Rembrandt und Aller Spitze Rubens. Der Grund iſt einfach. Ich werde es noch öfter wiederholen müſſen, daß die volle Wunderſphäre des Colorits einerſeits ſich nur innerhalb der Particularität der Geſtalten, Charaktere und Situationen ausbildet, andererſeits den Ausdruck des ſubjectiv innerlichen Lebens ſich zum Zwecke ſetzt. Bei aller Hoheit der Gegenſtände, Poeſie der Auffaſſung und Energie des hiſtoriſchen Styls iſt hiemit deſſenungeachtet eine Wendung zu der Conception genommen, die im eigentlichen Genre vorherrſcht. Es kommt deshalb nur darauf an, wie weit in dieſer Richtung bei den einzelnen Künſtlern die Kraft urſprünglich hiſtoriſcher Auffaſſung reicht, um Dieſen ſich mehr dem Genre, Jenen dem mehr hiſtoriſchen Style zuneigen zu laſſen, während der Dritte getrennt jetzt das Eine, dann das Andere zum vorwaltenden Principe macht, aber der Vierte erſt die lebendige Vermittlung vollbringt, die, ohne ſich in eines der Extreme zu verlieren, beide in ſchönſter Harmonie zuſammenhält. So beginnt z. B. unter den Italienern Correggio, der nur in der Grazie des Aus-

drucks und Anmuth der Form und Bewegung die liebenswürdigſte Verwegenheit zeigt, aus dem eigentlich hiſtoriſchen Style herauszutreten, und wenn er auch noch in keiner Weiſe zum Genremäßigen überſchweift, ſo geht er doch ganz ſchon in Situationen und Motiven zu einem Liebreiz der Freundlichkeit fort, von deren Spitze der weitere Weg zu dieſem Gebiete hinführen könnte. Auch in Titian's und mehr noch in Paul Veroneſe's und Tintoretto's Geſtaltenfülle und Sinnenpracht, überhaupt bei den ſpäteren Venetianern ſchwächt ſich die frühere hiſtoriſche Gediegenheit ab, um der Entwicklung anderer Vorzüge Raum zu geben. Das Aehnliche gilt unter veränderten Umſtänden von Guido Reni und Dominicchino, während unter den Spaniern Murillo z. B. nicht ſelten aus dem Typus geſchichtlicher Malerei deutlicher in's Genre verfällt, ſo daß ihn nur die ſchöpferiſche Genialität im Triumphe der Farbe zu retten vermag. Rembrandt dagegen iſt theils ausdrücklich bemüht, die Macht hiſtoriſcher Auffaſſungsweiſe auch durch die gewöhnlichſten und ſelbſt rohen Züge und Formen durchgreifen zu laſſen, theils ſpielt er auch religiöſe Gegenſtände abſichtlich in's Genre hinein, obſchon er ihnen auch dann durch magiſche Färbung, urſprüngliche Lebendigkeit und männliche Energie die genügende Weihe bewahrt. So giebt es im Berliner Muſeum ein kleines Bildchen dieſes Meiſters; der Engel, welcher dem Joſeph im Traume erſcheint. Hier iſt Maria ein Bauerweib, hingeſudelt, das Kind ein Wechſelbalg und auch Joſeph hat nichts, was an das neue Teſtament erinnern könnte. Das Ganze aber in ſeiner irdiſchen Alltäglichkeit der Geſtalten und Umgebung webt in einem ſo überirdiſchen Licht- und Farbenzauber, daß dennoch das Wunder einer Engelserſcheinung immer noch wirklich vor uns ſteht. Rembrandt gehört zu den ſeltenſten Meiſtern, welche die Hiſtorie in's Genre, das Genre in die Hiſtorie herüber und hinüber leiten, ohne daß ihnen jemals auf dieſer ſchwindlichen Bahn ihr maleriſches Kunſtziel aus den Augen gerückt würde. Vollſtändig aber, wie geſagt, unter allen Aelteren und Neueren war Rubens allein fähig, die ganze Gewalt, Hoheit und ernſte Ge-

biegenheit des echt hiſtoriſchen Styls mit voller Particularität der Formen, und jenem athmenden Leben zu verbinden, das mit der Wirklichkeit ſelber den Wettſtreit aufnimmt, und wenn die hiſtoriſche Richtung verlaſſen iſt, zum Genre hauptſächlich durch den Schein des flüchtigſten Daſeins führt, in deſſen blitzähnlich wieder verſchwindenden Momenten jede beſondere Situation zur Darſtellung kommt.

Faſſen wir den Unterſchied der Hiſtorie und des Genre, ſowie die Uebergangs- und Vermittlungsſtufen in der angegebenen Weiſe, ſo iſt damit auch die Wichtigkeit erklärt, welche dieſe Formen, im Vergleich mit den übrigen Künſten, für die Malerei gewinnen. Die Muſik und Poeſie, gleichmäßig im Stande, Begebenheiten und Handlungen in der zeitlichen Entfaltung aller ihrer Stadien vorüberzuführen, als auch das innerſte Herz aus ſich heraus den Verlauf ſeiner Stimmungen und Betrachtungen, Anſchauungen und Leidenſchaften in Tönen und Worten expliciren zu laſſen, gliedern ſich nach den Unterſchieden des Epiſchen, Lyriſchen und Dramatiſchen, weil ſie allein jeden dieſer Kreiſe ſeinem abgeſchloſſenen Charakter nach vollſtändig ausrunden können. Die Muſik nach Seiten der innerſten Subſtanz und Bedeutung der Gegenſtände, wie nach Seiten der alles Geſchehn und Handeln begleitenden ſubjectiven Empfindung; die reichere Dichtkunſt auch in Bezug auf jenes ſchildernde Veranſchaulichen, durch welches ſie in ihrem geiſtigen Elemente den Typus der Sculptur und Malerei umwandelnd wiederholt. Die bildenden Künſte dagegen müſſen ſich um der Mängel willen, mit welchen ſie die eine oder andre der genannten Formen behaftet laſſen, nach einem anderen Eintheilungsgrunde umſehn. Innerhalb ihrer nun wird der Gegenſatz von Hiſtorie und Genre, von Subſtanz und Particularität der Erſcheinung mehr oder weniger wirkſam. Von ausſchließlicher Entſcheidung jedoch nur in der Malerei.

Denn obſchon in der Baukunſt, wie ich ſchon oben bemerkte, das breite Bereich häuslicher Geräthſchaften zum Genre zu rechnen wäre, ſo wird es doch Keinem genügen, die geſammte

Thätigkeit der Architektur nach dem Unterschiede von eigentlichen Bauten und Geräth, das außerdem häufig als ein Mittelding zwischen Sculptur und Architektur erscheinen kann, gesondert zu finden. Schon Hegel hat in seiner Aesthetik für diese Kunst in treffender Weise die Eintheilung in *selbstständige* und *dienende* Baukunst festgestellt. Die erstere Gattung muß dann auf jene seltneren Productionen beschränkt bleiben, „die gleichsam wie Sculpturwerke *für sich selbstständig* dastehn, und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zwecke und Bedürfniß, sondern in sich selber tragen." Zu Beispielen dieser Stufe rechnet Hegel, als mythische Sage, den babylonischen Thurmbau, als wirklich errichtete Baulichkeit, den Thurm des Belus, weiterhin Obelisken, Phallussäulen, Memnonen u. s. f. und als Uebergangspunkt vor Allem die ägyptischen Pyramiden.

Zur dienenden Baukunst umgekehrt würden die *hausartigen* Tempel und Kirchen, Paläste, Rathhäuser, Villen und sonstige Wohnlichkeiten, Thore ferner und Brücken, Wasserleitungen u. s. f. zu zählen sein, sobald sie in ihrer zweckmäßigen Construction noch der freien Schönheit theilhaftig bleiben. Wenn nun aber Hegel den Charakter dieser zweiten Gattung nur auf die griechische und römische Baukunst begrenzen will, und als *dritte* die mittelaltrige Architektur hinzufügt, indem er die Hauptmomente der *historischen* Fortentwicklung zu den *Gattungs*unterschieden als solchen macht, so möchte ich statt dessen lieber die architektonische Geräthschaft jenen selbstständigen und dienenden Bauten als dritte Hauptart anschließen. Doch wir haben jetzt zu keinen Episoden mehr Raum. Die Sculptur muß wiederum einer anderen Eintheilung folgen. In ihr kommt zwar Genremäßiges gleichfalls vor. Bei den Alten als freundliches Phantasiespiel in Erfindung menschlich anmuthiger Situationen der Götter, Helden u. s. f.; im scheidenden Mittelalter mehr schon als Abdruck des Täglichen, wie im Gänsemann z. B. zu Nürnberg; in neuester Zeit vornehmlich als jene Hausrock- und Schlafrockstatuen, zu denen Rauch bei uns den näheren Anstoß gegeben hat, und in welchen ihm Drake gefolgt ist. Als Grundtypus aber der Scul-

ptur wird immer der hiſtoriſche Styl feſtſtehn. Von der Größe und Hoheit kann derſelbe zwar ebenſo zur Grazie und Lieblichkeit übergehen, für die wahrhaft reichhaltige Ausbildung des durch und durch Genremäßigen jedoch fehlen dem Bildhauer ein für allemal die begünſtigenden Mittel. Geſtein und Erz und die leiblich reale Körpergeſtalt ſind zu ſchwerfällig, zu an und für ſich dauerhaft, um den Ausdruck der Launen und Willkührlichkeiten des ſubjectiven Innern in ſeinen momentanen Mienen und augenblicklichem Thun ausbilden zu dürfen. Denn möchte man auch der Sculptur die nöthige Breite in Particularität der Form, Stellung und Gruppirung zugeben, ſo würde ihr doch gerade in dieſem Falle das Gegengewicht der lebensgleichen Lebendigkeit und Poeſie der Färbung abgehn, welche der Malerei bis zur Spitze des Genre fortzuſchreiten gebietet. Die Eintheilung in einzelne Statue, Gruppe und Relief bleibt für die Sculptur noch immer am meiſten ſachgemäß und zutreffend.

Für die Malerei hingegen iſt die ähnliche Gliedrung weder überhaupt geeignet, noch würde ſie vollſtändig ausreichen. Die Eigenthümlichkeit dieſer Kunſt liegt eben darin, daß keine andere in dem gleichen Maße theils allen Grundgehalt im Innern und Aeußern des menſchlichen Daſeins und Naturlebens erſcheinend und doch in ſeiner tiefſten Subſtanz und Allgemeinheit darzuſtellen vermag, theils durch die in ihr liegenden Mittel ſelbſt getrieben wird, ebenſoſehr an das letzte Extrem des anſcheinend Zufälligſten und vereinzelt Vorübereilenden heranzugehn, es in ſeiner Geſtalt zu faſſen, in ſeinem Ausdruck feſtzuhalten, in ſeiner individuellen Färbung ſich anzueignen, und wie ganz ſie es dadurch auch zum Mittelpunkte macht, dennoch den lebendigen Zuſammenhang mit jenen ſubſtantiellen Mächten und urſprünglich wahren Formen nicht aufzugeben. Dieß allein verſchafft ihr den bewundrungswürdigen Reichthum, in deſſen wirklicher Entfaltung ſie erſt den weiten Umfang ihrer techniſchen Hülfsmittel und künſtleriſchen Wirkungen kund giebt. Was aber auf den Inhalt, die Auffaſſungsweiſen und Darſtellungsarten einer beſonderen Kunſt ſeinen gleichmäßigen Einfluß aus-

übt, das iſt es, was die wiſſenſchaftliche Betrachtung herausfinden muß, um es als Eintheilungsgrund geltend zu machen.

Und ſo beſtimmen die angeführten Unterſchiede und Uebergangsſtufen der Hiſtorie und des Genre denn auch im Großen und Allgemeinen die Entwicklungsgeſchichte der Malerei.

Ihre Glanzepoche beginnt mit dem erſten gründlichen ſich Regen individueller Erfindung und Ausführung im einfachſten hiſtoriſchen Sinne und Geiſt, und ſchließt mit der Vollendung des für ſich ſelbſtſtändig gewordnen Genre. In der Mitte aber bewegt ſich die geſchichtliche Malerei in ſteigendem Grade jenem Standpunkte zu, den wir theils als reichſte Vermittlung, theils als Uebergangsſtufe bezeichnet haben. Epiſche und lyriſche Auffaſſung gehören allen Stadien zugleich an, mit dem Unterſchiede jedoch, daß je kühner die hiſtoriſche Conception ihrem Gipfel unübertrefflicher Lebendigkeit entgegen rückt, auch die dramatiſchen Elemente, deren die Malerei, ohne dadurch ſchon ſelber dramatiſch zu werden, fähig iſt, zur Ausbildung kommen.

Achte Vorlesung.

Nach Beleuchtung des vorangestellten Satzes, daß die Malerei, der Natur der Sache gemäß, in Vergleich mit der Sculptur ihre volle Entfaltung erst im christlichen Mittelalter und der neueren Zeit habe finden können, dürfen wir uns jetzt unserem eigentlichen Gegenstande nähern.

Selbst bei einem flüchtigen Blick schon auf die Geschichte der gesammten Malerei erscheinen die Meisterwerke der Deutschen und Niederländer als eines der eingreifendsten und leuchtendsten Glieder dieser reichen Kette. Den frühesten Beginn derselben müssen wir zwar in dem altrömischen Kaiserreich, dem östlichen wie dem westlichen, und erst von hier aus sodann in schwachen Anfängen außer in Frankreich und England auch in Deutschland und den Niederlanden suchen; die weitere Fortbildung und Vollendung jedoch bleibt für das spätere Mittelalter und die neuere Zeit, neben den Italienern, vor allen Anderen den Deutschen und Niederländern vorbehalten. Denn die Franzosen und Engländer, bereits im Mittelalter untergeordnet, übertreffen auch im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert das nicht, was die genannten Völker bereits vor ihnen als Musterbild hingestellt hatten. Nur die Spanier thun sich, ihnen gegenüber, eigenthümlicher hervor, und bringen es, wenn auch mit Benutzung der italienischen und niederländischen Meisterwerke, zu einer ebensosehr nationalen als einflußreichen Blüthe. Ihr Ende findet diese ganze Entwicklungsgeschichte, als Ausgangspunkt zugleich der neuesten auf eine hoffnungsvolle Zukunft hindeutenden

Periode, in jetziger Zeit hauptsächlich wiederum, außer in Frankreich, in Deutschland, Belgien und Holland, weniger in England und Italien; obschon Italien immer das Wallfahrtsland der Maler bleiben wird, in welchem sie freilich bis jetzt nur allzuoft das noch verlieren, was sie an jugendlicher Frische des Sinns und Unbefangenheit des Blickes mitbringen, ohne das zu gewinnen, was sie von den großen Meistern der Vergangenheit lebendig ergreifen könnten. Am wenigsten für die nationale Weiterbildung der Malerei scheint der slavische Osten geeignet, wo der Kunstsinn, wenn er sich regt, mehr aus dem modernen geistigen Wechselverkehr der Völker und einer allgemeinen Weltbildung, als aus ursprünglicher Volksrichtung hervorgeht.

Für den innern und äußeren Fortgang nun auf jeder der verschiedenen Hauptstufen in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Malerei macht besonders in den früheren Perioden den wesentlichen Mittelpunkt die unterscheidende Weise aus, in welcher der Inhalt des Glaubens und Lebens religiös gefaßt und künstlerisch dargestellt wird. In dieser Rücksicht müssen wir unseren Ausgangspunkt von den religiösen Weltanschauungen nehmen, welche einerseits aus dem griechischen, andererseits aus dem römischen Katholicismus, sowie endlich aus der Reformation des Glaubens und der Kirche entspringen, und sich durch das wirkliche Leben, wie durch die künstlerisch freie Conception, die Wahl der Gegenstände und Art der Behandlung hindurchziehn. Es könnte zwar scheinen, daß wir hiemit Gefahr liefen, die Geschichte der Religion mit der Kunstgeschichte zu vermischen, und aus dem Gebiete ästhetischer Erklärung und Würdigung herauszugehn. Wenn es aber in der Kunst um eine zugleich historische Erkenntniß zu thun ist, läßt sich der Uebertritt in die religiöse Sphäre, besonders in der christlichen Kunst, nicht durchaus vermeiden. Wie sehr die Kunst sich auch, will sie nicht ihre Freiheit opfern, von den ausschließlich kirchlichen Zwecken entfernen muß, so giebt dennoch zu jeder Zeit und bei jedem Volke die bestimmte Art der religiösen Vorstellungen und Gebote das innerste Centrum des ganzen geistigen Lebens ab. In der ge-

ſchichtlichen Ausbildung der Nationen iſt die Religion nicht das der Zeit nach letzte Gebiet, ſondern umgekehrt die urſprüngliche Grundlage. Familie und Staat, Recht und Geſetz, Kunſt und Wiſſenſchaft prägen ſich nach dem Stempel der Vorſtellungen und Gedanken aus, welche dem religiöſen Glauben und Denken als Kern der Wahrheit gelten. So ſehen wir auch in den früheren Epochen Familie, Staat und Kunſt in engſter Verknüpfung mit der Religion, ja ihr als der allesbeſtimmenden Herrſcherin mehr oder weniger unterworfen und dienſtbar. Erſt wenn die Kirche die übrigen Lebensſphären ſich langſam erzogen hat, löſen dieſe ſich wie herangereifte Kinder, die nach vollendeter Erziehung ſich erſtarkt und ſelbſtſtändig finden, von ſolcher Vormundſchaft los, und führen nun, jede in ihrem eigenthümlichen Felde mit vollem Recht auf die eigenen Füße geſtellt, für ſich ſelbſt ihre befreite Exiſtenz, und verfolgen ihre unabhängigen Zwecke. Der Grad dieſer Emancipation aber iſt ſelbſt wieder durch den ſpeciellen Charakter der Satzungen bedingt, innerhalb welcher ſie ſich wirkſam erweiſt, ſo daß theils die freie Kunſt überhaupt, theils die Hinwendung derſelben auf Gegenſtände und Situationen des nicht ausſchließlich mehr von religiöſen Erinnerungen geleiteten weltlichen Lebens und Naturdaſeins, nur innerhalb beſtimmter Confeſſionen zu ungehinderter Ausbildung gelangen kann. Auch in dieſer Hinſicht ſind die Hauptunterſchiede des griechiſchen und römiſchen Katholicismus von den Principien der Reformation für die Geſchichte der Malerei von der größten Wichtigkeit, und dürfen nicht übergangen werden. Falſch würde deshalb der Hinblick auf die religiöſe Baſis nur dann ſein, wenn wir die eigenſte Poeſie und Technik der Kunſtwerke ganz wollten in die Erklärung aus ihrem oft entfernten religiöſen Urſprunge aufgehen laſſen, ſtatt anzudeuten, wie mit den Unterſchieden des Glaubens gerade dieſe und keine anderen künſtleriſche Auffaſſungsweiſen verbunden ſind.

Eine ſchon voller individualiſirende Seite ferner bringt der nationale Charakter herein, ſowohl in Rückſicht auf das äußere Local, in welchem die Malerei ſich entwickelt, als auch

in Betreff auf den bleibenden Typus der Geſtalten, Phyſiognomien, Geberden, Sitten und Gebräuche, die ſie vor ſich ſieht. Nahe Gebirge, der Blick auf das unendliche Meer, Völkerverkehr, Handelsſchiffahrt, Reichthum und Pracht äffentlicher Gebäude, Kirchen, Straßen, Plätze, Brunnen, Thore, Brücken, Trachten, Hausgeräth, Stoff der Gewänder, Art der Waffen, der Umfang und die Ausbildung perſönlicher bürgerlicher Freiheit, Verfaſſung und politiſches Leben, dieſe durchgreifendſten und unbedeutenderen Umſtände und Verhältniſſe wirken insgeſammt mit, um die Kunſtwerke zu lebendiger Beſtimmtheit herauszuführen. Für Jeden, welcher die beſonderen Stufen der Kunſt auch in ihrer nationalen Vielſeitigkeit kennen lernen und nachleben will, iſt es deshalb von nicht geringem Belang, die Gegenden, in welchen die Schulen und einzelnen Meiſter ſich bildeten, die Natur, die ſie vor Augen hatten, das Volk, dem ſie angehörten, ſelber zu ſehn, und darin ſo heimiſch als möglich zu werden. Wenn ſchon für die politiſche Geſchichte und die Geſchichte der Poeſie Sprachſtudien und Bibliotheken nicht ausreichen, ſo ſind für die Malerei Gemälde-Gallerien, je mehr ſie ſich gerade zu einem Pantheon der Kunſt aller Jahrhunderte und Völker ausweiten, eine um deſto weniger erſchöpfende Quelle für das lebendige Verſtändniß nationaler Werke. Man ſieht den Venetianern nur in Venedig, den Holländern nur in Holland, den Eyck's und Hemling nur in Gent und Brügge, dem Rubens nur in Antwerpen, den Bildchen Potter's nur mitten in der reinlichen Wieſenheimath der Dörfer und Heerden, die er malte, vollſtändig in die innere Seele und Kunſtwerkſtätte.

Doch nicht alle Standpunkte im Verlaufe der Malerei ſind befähigt, in ihre Productionen das volle Leben der um ſie her ſich regenden Wirklichkeit zu künſtleriſcher Verarbeitung hereinzunehmen. Die Malerei bedarf im Gegentheil mannichfacher Fortſchritte, ehe ſie es wagen kann und wirklich wagt, in der menſchlichen Geſtalt den Ausdruck eines in religiöſer wie in weltlicher Rückſicht reichhaltigen Innern lyriſch vertieft, in epiſcher Fülle oder dramatiſch reger Lebendigkeit gelungen vor Augen zu bringen.

Der Stufengang, in welchem dieſe Entfaltung vor ſich geht, läßt ſich im Großen und Ganzen folgendermaßen feſtſtellen. Den Beginn macht die zur Selbſtſtändigkeit der Kunſt noch nicht befreite Anſchauung. Sie trennt ſich das Gebiet ihrer religiöſen Vorſtellungen zu kirchlichen Zwecken noch ganz von den ſonſtigen Lebensintereſſen und äußeren Weltumgebung ab, und iſt in dem Ernſt ihrer ſtarren Heiligkeit allein bemüht, Geſtalten zu erfinden, welche, ſtatt die individuelle Bewegung des religiöſen Gemüths mit all ſeiner Innigkeit und Tiefe in voller Wirklichkeit auszudrücken, nur den durchgreifenden Inhalt des Glaubens andachterweckend bezeichnen ſollen. Einer reichen Ausbildung iſt dieſer Standpunkt nicht fähig. Die beſchränkte Erfindung hält am Traditionellen feſt, und wie es die Architektur in der Bewegungsloſigkeit ihrer Formen nur zum annähernden Ausdruck der allgemeinſten Bedeutungen ihres Inhalts bringen kann, während die übrigen Künſte das lebendige Wirken und mannichfach ſich auseinanderbreitende Daſein dieſer Bedeutungen in menſchlich individuellen Charakteren, Empfindungsweiſen und Begebniſſen immer entfalteter herausſtellen, ſo nimmt auch dieſe Anfangsepoche der chriſtlichen Malerei einen gleichſam architektoniſchen Typus an. Es iſt, um auf ein ſchon früher gebrauchtes Bild zurückzukommen, nur erſt das Knochengerüſt der weſentlichſten Vorſtellungen und Lehren, das vor dem Beſchauer daſteht, nicht das geiſtige und leibliche Fleiſch und Blut einer vollen belebten Wirklichkeit. Die körperliche Sculpturplaſtik und maleriſche Innigkeit des Seelenausdrucks gehört erſt ſpäteren Fortſchritten an. Zu dieſen aber ſieht die Malerei ſich um ſo unabweislicher hingedrängt, je mehr ihr Beruf von ihr fordert, auf alles einzugehn, was das menſchliche Daſein und Naturleben in ſich faßt, da unter den bildenden Künſten gerade ihr allein die Fähigkeit vergönnt iſt, ſelbſt das Innerlichſte in den Außengeſtalten der erſcheinenden Welt zur Darſtellung zu bringen. So tritt denn auch die Malerei in ihrer hiſtoriſchen Entwickelung in immer geſteigertem Grade in's volle Menſchenleben, wenn auch zunächſt in die religiöſe Sphäre deſ-

ſelben, hinein. Sie will das wirkliche Wandeln Chriſti auf Erden, das wirkliche Walten ſeines Geiſtes in der Gemeine der Gläubigen und Frommen, die wirkliche Geſchichte der Büßer und Heiligen in friſcher Gegenwart vorführen, und thut es in jedesmal nationalem Geiſte mit ungeſchmälerter Benutzung deſſen, was rings um ſie vorwegt. Hat ſie in dieſer Weiſe die Gegenſtände erſchöpft, welche der Religion wie der Kunſt gleichmäßig zuſagen, ohne der Freiheit der Phantaſie hemmende Feſſeln anzulegen, dann endlich wendet ſie ſich in noch ausſchließlicherer Kunſtliebe mit freier Wahl auf die weltlichen Zuſtände, die Thaten der vaterländiſchen Helden, die großen Momente in den geſchichtlichen Begebenheiten der Vorzeit und Gegenwart, auf häusliche Scenen, auf die Natur und deren unverſiegbar ſprudelnde Lebensquellen hin, um in dieſem für den Menſchen als Menſchen, Bürger, Gatten, Vater, Thoren und Weiſen nächſten Umkreis künſtleriſch darzuthun, welch einen Reichthum die Menſchenbruſt in ſich hegt, und die geſtaltenfrohſte Kunſt in Formen und Farben aus ſich hervorrufen kann. — In dieſem Verlauf geht die eben angedeutete Verſchiedenheit der religiöſen und nationalen Grundlagen mit dem Stufengang der immer concentrirteren Lebendigkeit der Darſtellung und dem ſteigenden Ausbilden jedes Kunſtmittels parallel, das zur Löſung ſchwieriger Aufgaben erforderlich iſt. Hieher gehört die Erfindung der ſtets gefügigeren Bindungsmittel der Farben, wie Feigenmilch, Eiweiß, Oehl u. ſ. f.; die immer nüancenreichere Miſchung der Farben zu ſchärfſten Contraſten, wie leiſeſten Uebergängen; die vermehrte Liebe für dieß zu geiſtigem Ausdruck wunderſam anwendbare Regenbogenelement in ſeiner Gluth, Pracht und ſchmelzreichen Duftigkeit, ſeiner Kunſt des Auftrags, Vertreibens u. ſ. f.; ebenſo die wachſend rundende Modelirung und individuelle Charakteriſtik aller Formen des menſchlichen Körpers und jeder Art der Naturerſcheinungen; der täuſchende Kunſtbetrug der Linearperſpective, welche ihr echt maleriſches Ziel erſt durch die phantaſie- und naturwahrſte Spitzen der abtönenden Luftperſpective erreicht; ferner die durchgängige Bewegung der Geſtalt und

Farbe, besonders des menschlichen Körpers, in welchem die Malerei jedes Glied, jede Muskel zu geistigem Ausdruck beleben kann; die durchgebildete Freiheit im Gebrauch jeder Stellung, der gewagtesten wie der einfachsten; die Gewandung, Beleuchtung, die raumausfüllende Gruppirung; der Fortgang von epischer Ruhe und Ausbreitung, lyrischem Sinnen und Versinken zu dramatisch schlagender Lebendigkeit; und was allen Vorzügen die letzte künstlerische Weihe giebt, die stumme und doch vernehmlich redende Seelensprache der Physiognomik, durch welche die Malerei nicht nur in menschlichen Zügen, sondern ebensosehr in jedem scheinbar seelenlosen Naturgegenstande ein inneres begeistetes Leben aus allen Formen und Gestalten zauberisch hervorlockt.

Die dritte Seite endlich, welche die religiösen und nationalen Unterschiede in sich zusammenfaßt, und überhaupt erst zum Vorschein bringt, ist der individuelle Kunstcharakter der hervorstechenden einzelnen Meister. Auch hierüber noch muß ich gleich anfangs ein andeutendes Wort vorausschicken. Seit unsere Zeit sich an Dioramen entzückt, welche, die Sache bei Licht besehen, nichts anderes als die Thorheit des Widerspruchs darthun, alle Kunstmittel in Bewegung zu bringen, um den letzten Schein der Kunst zu zerstören, und die reale Wirklichkeit an die Stelle zu setzen; seit in demselben Sinne gerade diejenigen Landschaften, Portraits, historische Scenen, Genrebilder u. s. f. am meisten Eingang finden, welche nichts sind als ein treuer, wenn auch noch so prosaischer Abdruck des Vorhandenen, und mehr der dunklen Kammer als der in heller Begeisterung wiederschaffenden Seele des Künstlers ihren Ursprung verdanken, seit, wie gesagt, in diesem Sinne in dem Kunstwerk nur die freilich Jedem verständliche kunstentblößte Prosa geschätzt wird, ist es Pflicht, bei jeder Gelegenheit immer von Neuem darauf hinzuweisen, daß ein Kunstwerk nur dann als Werk der Kunst zu gelten hat, wenn in demselben als innerer bestimmender Mittelpunkt der individuelle Geist eines einzelnen Künstlers athmet und lebt. Denn Naturgegenstände, menschliche Physiognomien, Handlungen, Vor-

fälle, mögen ſie die abſichtloſe Poeſie und Schönheit, die auch der Wirklichkeit inwohnen kann, noch ſo ſehr in ſich tragen, ſind darum ebenſowenig ſchon Kunſtwerke, als dieſe eine bloße Wiederholung ſolcher Geſtalten und Scenen ſein dürfen. Die Kunſt trifft zwar mit der wahren Wirklichkeit immer zuſammen, und der Werth beider ſteigt mit dem Grade ihrer Uebereinſtimmung. Das Kunſtwerk aber iſt reicher als jede ſonſtige äußere und innere Erſcheinung, reicher um den Künſtler, der ſie faßt und darſtellt. Wir haben in ſeinem Werke zugleich ihn ſelber; wir ſehn, vernehmen, empfinden nicht nur die Wahrheit und Erſcheinung der Sache, ſondern die originale Art der Anſchauung, in welcher er ſie ergriffen hat, ſie mit ſeinem Sinn für Schönheit durchdringt und aus dem Feuer der Phantaſie neu zu einer in ſich vollendet zuſammenklingenden Welt hervorruft, in die er nun, wie ſie aus ſeinem Innern entſprungen iſt, auch ganz ſein Inneres hineinlegt. Jedes Kunſtwerk, ſei es in ſachlicher Treue ſo objectiv als möglich, langt bei dem letzten Ziele aller Kunſt doch nicht an, wenn nicht der individuelle Hauch dieſer tiefſten Beſeelung durch daſſelbe hinweht. So erinnere ich mich z. B. aus der vorigen Kunſtausſtellung (Berlin im Herbſte 1838) eines Gemäldes von Becker, das große Theilnahme im Publikum erweckte. Auf einem Kirchhofe, geſenkten Hauptes, die Hände gefalten, ein aus dem Kriege heimkehrender Soldat vor dem Grabe ſeiner Mutter, das ihm der alte Todtengräber zeigt; zur rechten ein Baum und die Kirche; durch das Thor des Gottesackers die Ausſicht auf den Rhein und das jenſeitige Bergufer. Stellung, Ausdruck, Empfindung, Färbung waren zu loben, das Ganze aber gab immer nur den Eindruck, als ſähe man dieſelbe Scene in ihrem wirklichen Hergange aus einem verkleinernden Spiegel heraustreten. Man hatte nur die Sache und nicht auch die kunſterneuende Seele und Liebe des Künſtlers vor ſich, und ſo fehlte der Gottesathem der Kunſt in peinigender Weiſe. Dieß bringt aller ſcheinbaren Naturwahrheit zum Trotz eine Nüchternheit und ein Gefühl der innern künſtleriſchen Armuth an Poeſie und Auffaſſung herein, welche

zum Theil auch einzelnen heutigen franzöſiſchen Malern, am meiſten aber vielen Düſſeldorfern beſonders in Bezug auf Haar, Nachbildung der Seidenſtoffe u. ſ. f. als ſchlimmſter Vorwurf aufzubürden iſt. Was proſaiſch als bloße Realität ohne Kunſtbegeiſtigung im Bilde daſteht, kommt auch von einem proſaiſchen und damit kunſtfernen Innern her. Solch ein Werk kann ein irgend guter Copiſt täuſchend zu dem gleichen Kunſtwerthe des Originals nachbilden. Echte Kunſtwerke dagegen ſind nicht vollſtändig zu copiren. Wer dieſen Unterſchied noch nicht zu machen gelernt hat, wer dieſe geiſtige, höchſte Schönheit der Originalität nicht zu faſſen weiß, und fehlt ſie, die eigentliche Kunſtſeele nicht vermißt, die jeden Pinſelzug von Außen und Innen belebt, jeden Strich zu einem Laut werden läßt, durch welchen in ſeinem Gegenſtande der Künſtler zugleich ſich ſelber ausſpricht, der mag ſich mit dem Kunſthandwerk begnügen, das nur die Hand und nicht der Geiſt ausführt, oder ſich an dem dargeſtellten Objecte, weil es ihm außerhalb der Kunſt ſchon lieb und werth iſt, erfreuen, doch nicht von eigentlichem Kunſtgenuß mitreden, der andere Sinne und andern Sinn erfordert. Daß ich hier nicht der beſchränkten Manier, den Sprüngen einer baroken Phantaſie das Wort reden will, verſteht ſich von ſelbſt. Die wahre Originalität geht immer mit der echten Kunſt Hand in Hand. Sie iſt nichts, als der allgemeine Genius der Schönheit und Kunſt, der ſich individuell zum einzelnen Künſtler concentrirt, und in ihm, durch ihn, mit ſeinem Geiſt und Auge ſchaut, ergreift, ſchafft. Doch wie wir vor allem Kunſt in jedem Werke ſehn und lieben müſſen, ebenſo iſt es auch nothwendig, daß, inſofern ſie durch Künſtler allein wirkt und lebt, jedes Werk auch das durchgängige Gepräge deſſen trage, der es aus ſeinem Innern, als heiliges Kleinod höchſter Liebe und Freude hervorbringt. Die ſogleich vor jedem echten Kunſtwerk aufgeworfene Frage, wer es gemacht habe, hat in der That noch einen tieferen Grund als die Müßigkeit bloßer Neugier. Denn Künſtler und Werk ſind weniger zu trennen, als Geſinnung und Handlung, inſofern der Künſtler, iſt er nur rechter Art, ganz

auch das ausführt, was er in sich trägt. Zwiespalt und Kampf von Wollen und Vollbringen, von Intention und That sind Halbheiten, die auf der reinen Höhe der Kunst, denn dazu giebt es Kunst in der Welt, das Recht ihrer Bedeutung völlig verlieren.

Die allgemeinen Grundlagen, auf welchen nun auch jede individuelle künstlerische Production beruht, sind, wie wir bereits sahen, die religiösen und nationalen, ja selbst provinziellen Unterschiede und Entwicklungsstufen. Aus ihnen leitet sich die wesentliche Verschiedenheit der hauptsächlichsten *Malerschulen* sowohl nach Seiten der geistigen Anschauung, als auch nach Seiten der technischen Vorzüge oder Mängel her. In dieser Rücksicht will ich hier nur auf den großen Abstand zwischen originalen Meistern und denjenigen Künstlern aufmerksam machen, welche ohne hervorstechende Individualität den ausgeprägten Ueberlieferungen ihrer Schule folgen, und so das schon Vorhandene theils abschwächend wiederholen, theils mit ihrem eigenen particulären Charakter, wie es eben kommt, zur Förderung oder zum Verderben der Kunst vermischen, während Andere wieder, um der Beschränktheit zu entfliehn, von dieser Schule zu jener hinüber und herüber gehn, indem es ihnen aber an Selbstständigkeit fehlt, das höchste Heil und Glück in einem eclectischen Zusammenfassen sehn, das in der That zum Gelungensten führen würde, wenn nicht die Hauptsache ausbliebe: die eigene schöpferische Erfindung und selbstständige Virtuosität. Denn als groß und epochemachend steht nur *der* Künstler da, welcher entweder was vor ihm langsam herangereift war mit freiem Genius zur unübertrefflichen Vollendung für immer abschließt, oder aus einer neuen Richtung heraus, in veränderter Anschauung, Erfindung und Ausführung, für die Gegenwart und Folgezeit mit entschlossenem Muth eine Bahn bricht, auf der er sich selbst als Meister bewährt. In dieser Rücksicht sind besonders die ursprünglichen Kunstepochen reich, in welchen bei ausgeprägter Nationalität der Kern einer jungen oder verjüngten Weltanschauung, die sich noch nicht zu Kunstgestalten vollendet hat,

von innen her zu ganz selbstständigen Productionen treibt. Was die ganze Zeit will, was in Vielen leise und unbestimmt dämmert und webt, wonach sie ringen und streben, der Begabteste ergreift es sicher und klar, und stellt es der erstaunten Menschheit, ist er ihr theilweise vorausgeeilt, zu feindselig erschreckender Bewunderung, hat er in gesegneter Stunde das Eigenste, wonach sie sich sehnte, getroffen, zu dankbarem Entzücken hin. In solchen Tagen ist die Hervorbringung wie der Genuß unzerstreut, aus einem Guß, ohne Nebengeschmack von Studium und Nachbildung fremder Elemente. Und leitet der echte Genius den Künstler in jedem Moment der Conception und Ausarbeitung, fühlt, weiß, bethätigt er, was er schafft, ganz als Eigenthum seiner Phantasie und Meisterschaft seiner Hand, durchwirkt die feste Energie seiner tiefsten Eigenthümlichkeit das ganze Werk, dann erst können wir wahrhaft die Originalität einer noch nicht dagewesenen und nicht wiederkehrenden Kunstwelt preisen. Je breiter nun aber die Reihe des Geleisteten ist, das der Künstler als fesselndes Vorbild um sich her oder bei fremden Schulen und Völkern erblickt, je mehr er sich gedrungen fühlt, diese immer erweiterte Kunstwelt in sich aufzunehmen und zu benützen, um so schwieriger und seltener wird das individuelle Erfinden. An dem selbstlosen Aufgreifen ohne eigenste Richtung, an allseitigem Umherschauen ohne eigenstes Sehen und Nachmachen ohne eigene Schöpfung kränkelt im Gegensatze der älteren Epochen großen Theils die heutige deutsche Malerei. Oder wo sie gerade am meisten zu einer selbstständig neuen Richtung einen großartigen Anlauf zu wagen scheint, verläuft sich diese Kraft sogleich zu solch innerer Schwäche, daß es besser wäre, die Meister gingen bei größeren Meistern copirend in die Schule, als daß sie nur durch die steten Wechselconterfeie ihrer eigenen breiten Mitschülerschaft den Sinn des großen gebildeten Haufens verlocken. —

Wie es nun aber glückliche Zeiten beschränkterer, doch durchweg kunstbeseelter Stufen und Richtungen giebt, so treten auch, obschon selten, in späteren Tagen Geister auf, umfassendster und

doch in Nationalität und individuellem Kunstcharakter eigenster Art. Diese bilden dann, je größere Schwierigkeiten sie überwinden, und an der Breite dessen, was ihnen aus der Vergangenheit und Gegenwart zu Gute kommt, erst vollständig die Macht ihrer neuen Erfindungsgabe erweisen, die reichsten und letzten Culminationspunkte. Denn auch in der Kunst besteht die staunungswürdigste Höhe darin, zugleich universell und dennoch ganz national, ganz Individuum zu sein; eine Welt in sich zu schließen, und innerhalb ihrer Darstellung nur um so mächtiger die eigene Originalität festzuhalten. Von dieser Art, um in unserer Sphäre nur den Einen im Voraus zu nennen, war Rubens.

Neunte Vorlesung.

Wir wollen uns endlich, um die vorausgeschickten Bemerkungen anzuwenden, näher nach dem historischen Verlauf der deutschen und niederländischen Malerei umsehn.

Der Fortgang ihrer Entwickelung läßt sich, wie die Gesammtgeschichte der Malerei überhaupt, am füglichsten in drei Perioden theilen, von welchen die erste bis zum dreizehnten Jahrhundert reicht, während die zweite das nächste halbe Jahrtausend umfaßt, so daß die dritte ohngefähr mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts beginnt. In allen drei Perioden begegnen wir auch bei den Deutschen theils, theils bei den Niederländern einer regen Thätigkeit in unsrer Kunst; die gediegenste und reichhaltigste Entfaltung aber liefern die Epochen vom dreizehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. Auf diese wollen wir uns deshalb in Rücksicht auf unsren specielleren Gegenstand vorzugsweise beschränken. Indem jedoch die freie nationale Ausbildung bei den Deutschen und Niederländern zu ihrer Voraussetzung jene nur langsam vorschreitende Periode hat, welche im christlich gewordenen römischen Kaiserreich auf den Grundlagen des Alterthums fortbaut, und deren Typus auch nach Deutschland herüberwirkt, so müssen wir zuvörderst einen Blick auf die wesentlichen Charakterzüge dieser Epoche werfen. Außerdem geht die deutsche und niederländische Malerei ihrem Ziel nicht in durchweg einflußloser Fortbildung entgegen. Die italienische Kunst, in wie verschiedenem Geiste dieselbe sich auch entwickeln mag, bleibt ihr im Gegentheil eine so bedeutende Neben-

buhlerin, daß besonders die Niederländer, um zu ihrer reichsten Vollendung zu gelangen, sich nicht entschlagen können, lernend und nachbildend sich nach Italien hinüberzuwenden. Wollen wir deshalb den Charakter und Werth unsres Gegenstandes vollständig fassen, so sind wir genöthigt, die deutsche und niederländische Malerei auch in der angegebenen Hauptperiode von der italienischen ebensosehr abzuscheiden als die Wechselbezüge beider herauszustellen.

Treten wir jetzt zu den gleichartigen Kunstwerken der ersten Hauptperiode heran, so ist der gelungenste Zug, der auffallen muß, die typische kirchliche Feierlichkeit. Daß sich die christliche Malerei zunächst ganz in das kirchliche Leben versenkt, und für die Zwecke desselben ausschließlich thätig ist, liegt in dem Ausgangspunkte, den das Christenthum selber nimmt. Es breitet in einer heidnischen Weltumgebung sich aus, es herrscht im römischen Reiche mitten in der Verderbniß des Alterthums. Das Einzige, um das es hier vorerst religiös Noth thut, ist die Ausbildung und Befestigung der Vorstellungen von Gottes Wesen, und das kirchliche Leben, das dem Glauben die nächste diesseitige Gegenwart giebt. Diesem Himmelreich der Religion und der Kirche steht eine Wirklichkeit gegenüber, in welche die neue Lehre noch kaum umwandelnd eingedrungen ist. Staat, Recht, Sitten, Charaktere, Gewohnheiten und Bedürfnisse schleppen sich in Formen weiter, die aus heidnischer Mythologie und Menschenweisheit einst zwar kräftig und schön hervorgegangen sind, nun aber, gealtert, abgeschwächt, jedem Laster höfischer Intrigue, jeder Noth der Zeit, jedem Anfall heranwogender Barbaren blosgestellt bleiben. Da verschließt sich zunächst die religiöse Anschauung der christlichen Malerei mehr und mehr in ihren eigenen Glauben, mit welchem die inneren und äußeren Gestalten der Gegenwart noch nicht zu Frohheit und lebendiger Schönheit versöhnbar sind. Dessen ungeachtet eignet sich die Malerei dieser Periode, gleich den übrigen Künsten, das Beste, was sie besitzt, aus den Kunstvortheilen des classischen Bodens an, auf welchem sie, wenn auch im Dienst der Kirche und in

Berührung mit der Weltpracht des Hofs und Barbarei der Ueberbildung erwächst. Nun stammen zwar diese Ueberlieferungen nicht unmittelbar von dem Glanzpunkte der alten griechischen Malerei und Sculptur her, im Gegentheil haben die ersten Anfänge altchristlicher Bildnerei nur das Verderben der griechisch-römischen Kunst als Musterbild vor sich. Selbst in diesen Ausläufen aber ist noch ein traditioneller Rest der unzerstörbaren Tüchtigkeit und des menschlichen Adels wie der Anmuth der alten Zeit übrig, und die vollendete Formenschönheit würde vergeblich zu dem christlich kirchlichen Sinne gesprochen haben, der geistes- und sinnenschön zugleich nach Art der alten Götter und Menschen, weder sein konnte noch wollte. Dennoch geht das, was die Malerei anfangs am willigsten in sich hinüberträgt, nicht nur die äußerlich technischen Seiten des breiten pastosen Auftrags der Farben und die Vorliebe für deren hellere und gebrochenere Nüancen an, sondern bezieht sich ebensosehr auf Costum, Zeichnung, Faltenwurf und künstlerische Motive der Stellung, Geberde u. s. f. Ueberhaupt ist es eine falsche Vorstellung, zu glauben, daß die altchristliche Malerei ihre Entwicklung mit einer streng durchgeführten Feindschaft gegen das heidnische Alterthum begonnen habe. In diese Anomalie verfällt sie nicht. Diente doch auch die Philosophie und Gelehrsamkeit der Griechen, diese heidnische Weltweisheit, den Kirchenvätern zur Grundlage für die erste wissenschaftliche Erörterung religiöser Vorstellungen und kirchlicher Dogmen. Gleichmäßig bildete sich die christliche Baukunst nur dadurch aus, daß sie sich eng der alten Architektur anschloß, und die Sculptur betrat den ähnlichen Weg. Die scheue Kindheit einer neuen Kunstepoche erbt und gebraucht gern die Traditionen vorangegangener Perioden, so lange sie für ihre neuen Bedürfnisse noch die erforderlichen Mittel nicht durch eigene Kraft zu finden und anzuwenden gelernt hat. Diese Mittel aber aus sich selbst zu schöpfen zeigt sich, wie wir sogleich sehen werden, die ganze Periode, die vor uns liegt, wenig befähigt. Außerdem waren ja die christlichen Maler der ersten Jahrhunderte selber Griechen und Römer, und

wenn ſie auch barbariſchen Völkern angehörten, ſo lehrte ſie doch das eigene Unvermögen, dem Typus zu folgen, den ſie vorfanden. Je weniger friſch aber nach dieſen Seiten die chriſtliche *Kunſt* war, deſto urſprünglich mächtiger erwies ſich der *religiöſe* Geiſt, von dem ſie ausging, und deſſen Sinn und Inhalt ſie zu verbildlichen unternahm. In dieſer Stärke ſehen wir zwar die Formen der heidniſchen Kunſt auf die chriſtliche Malerei übertragen, doch innerhalb ihrer zu dem chriſtlich religiöſen Ausdruck jener feierlichen Hoheit und affectloſen Ruhe umgewandelt, deren Charakter von früh an die Grundlage für alle ſpäteren Fortentwickelungen ward.

Da muß es ſogleich auffallen, daß obſchon hier die Darſtellung religiöſer Gegenſtände von zwei kirchlich und dogmatiſch feindlichen Confeſſionen, von dem griechiſchen und römiſchen Katholicismus, ausgeht, dieſer Gegenſatz dennoch für die kirchliche Malerei vorerſt von keiner hervorſtechenden Wichtigkeit iſt, ſondern den ähnlichen Grundtypus der Kunſtwerke unerſchüttert beſtehen läßt. Ich will, was ich meine, näher anzudeuten verſuchen. Ein Hauptunterſchied des griechiſchen Katholicismus von dem römiſchen liegt in dem griechiſchen Dogma, daß der heilige Geiſt nur ausgehe vom Vater und nicht auch vom Sohne. Bei ſolch einſeitiger Verherrlichung des Vaters kann es der Kunſt, welche im Sinn dieſer Richtung geſtaltet, weniger darauf ankommen, die wirkliche Menſchwerdung Chriſti, ſein Leben und Leiden in leiblich und geiſtig *anſchaubarſter Lebendigkeit* als den eigentlichen Angelpunkt des göttlichen und menſchlichen Wirkens und Lebens herauszuſtellen. Denn nur von dem unſichtbaren Vater im Himmel, nicht aber von Chriſtus, der als Gottes Sohn Menſch ward, geht dieſem Glauben gemäß der heilige Geiſt aus. Umgekehrt legt der römiſche Katholicismus, beſonders nach Seiten ſeiner künſtleriſchen Ausbildung hin, ein Hauptgewicht auf die lebendige ſichtbare Gegenwart Chriſti, welche die Kirche wie die Kunſt dauernd zu machen bemüht iſt. Ergreift nun die Malerei im Gegenſatze jenes erſtgenannten Dogma Chriſtus mit den wunderreichen Ereigniſſen ſeines Lebens als den wirklichen

Gott, von welchem aus der Geiſt ſich heiligend über alle Folgezeiten verbreitet, ſo hat ſie ſich hiemit ſchon die Aufgabe zugetheilt, den Geſammtkreis religiöſer Vorſtellungen in der Fülle und Verſchiedenartigkeit individueller Gegenwart und ſonſtiger Breite der Situationen und weltlichen Umgebung darzuſtellen. Denn mit Chriſti wirklichem Erſcheinen hat alles, was bei Gott Vater weltlos und ohne menſchliche Individualität bleibt, ſogleich leibliche, menſchliche Wirklichkeit erhalten, und tritt in Bezug auf die äußere Natur und den ganzen Reichthum nationaler und ſonſtiger Zuſtände und Begebenheiten, während umgekehrt mit Gott Vater und dem Himmelreich nur die Vorſtellung unwandelbarer Ruhe, unveränderlicher, naturlos ewiger Gleichheit verknüpft und die lebensreiche Veranſchaulichung relativ abgeſchnitten iſt.

Theilt nun das Abendland weder in Italien noch in Deutſchland, Frankreich und England die gleiche religiöſe Anſchauung der griechiſchen Kirche, und macht ſich dennoch in Bezug auf maleriſche Auffaſſung der ähnliche Grundcharakter geltend, ſo muß dieſe Gleichheit, welche jenen weſentlichen Unterſchied noch nicht zu hervorleuchtender Entwicklung gedeihen läßt, in dem liegen, worin hier Byzantiner, Römer und Deutſche zuſammenſtimmen können und müſſen. Dieß Gemeinſchaftliche iſt der für die ganze erſte Epoche wichtige Umſtand, daß die Kunſt überhaupt nicht, und am wenigſten die Malerei, mit der vollen Verlebendigung der leiblichen Geſtalt und des in ihr ausdrückbaren geiſtigen Innern zu beginnen vermag. Im Gegentheil endet ſie mit dieſer inneren und äußeren Fülle erſt auf ihrem Gipfelpunkte künſtleriſcher Vollendung, der nur nach mannichfaltigen Fortſchritten und Vermittlungen zu erreichen iſt. Die im Anfange ausgebildeten Mittel und Geſchicklichkeiten der Darſtellung geſtatten nur eine abſtractere Conception, welche ſich zwar auf das Weſentliche, aber auch nur auf das Allgemeinere und Leerere, ſowohl der Geſtalt als dem Inhalte nach, hinrichtet. Wie ſich deshalb die chriſtliche Malerei zunächſt nicht nach dem überall verſchiedenartigen Naturleben und dem an Charakteren, Situationen und Ereig-

niſſen überreichen weltlichen Treiben der Völker umſchaut, ſondern zuerſt in das religiöſe Gebiet ſich einlebt, um jene ewigen Akte und Bezüge anſchaulich zu machen, welche Gott und Menſchheit zuſammenhalten, ſo veranſchaulicht ſie auch innerhalb des religiöſen Kreiſes dieſe Vorſtellungen nur in abſtract andeutender Weiſe. Sie kann, je weniger ihre Mittel genügen, um ſo weniger den Muth faſſen, die Tiefen der Religion mit freier Erfindung zu menſchlich voller und dennoch entſprechender Lebendigkeit herauszuarbeiten. Obſchon deshalb für Chriſtus, Maria, Gott Vater und die Apoſtel charakteriſtiſch unterſchiedene Geſtalten gefunden werden, ſo bemerken wir dennoch auch in der ſpäteren Zeit unſerer Epoche weder bei den Italienern noch bei den Deutſchen den freudigen Trieb, die Geſchichte Chriſti, ſeiner Jünger, Heiligen u. ſ. w. in Bezug auf die Beſtimmtheit reicher Charaktere und Weltumgebung zu bringen, und dadurch beide Seiten, die menſchliche Individualität und Gottes Leben zu immer engerem und gemäßerem Einklang zu verbinden. Die religiöſen Gegenſtände bleiben umgekehrt von der übrigen Welt faſt ausgeſchloſſen, die von ihren äußeren Formen und Ausdrucksweiſen des Innern nur ſoviel hergiebt, als zur nächſten Verſinnlichung nicht zu entbehren iſt. Je roher nun die Zeit, je plumper der Sinn, je ſtumpfer der Geiſt, deſto weniger vermag dieß Uebertragene mit der Hoheit der Vorſtellungen zuſammenzuſtimmen, die ſich verbildlichen ſollen. Hierin liegt die Barbarei, von der dieſe Epoche, beſonders die Malerei des Abendlandes, im Mittelalter vielfache Proben liefert, und weder Italiener noch Deutſche geſchickt macht, früher als im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit glücklichem Erfolg diejenige neue Bahn zu betreten, auf welcher ſich der volle Unterſchied des römiſchen und griechiſchen Katholicismus nun auch im Gebiete der Malerei ſiegreich hervorthut, wogegen es die griechiſche Kirche auch in der Folgezeit zu keiner weiteren Stufe bringen kann, als ſie in dieſer erſten Periode bereits geliefert hatte.

So wäre es alſo der Charakter der neubeginnenden Kunſt überhaupt, der auch von der religiöſen Seite her im Occident

dennoch denſelben Grundtypus beſtehen läßt, in welchem ſich die Byzantiner auszeichneten. Die Malerei kann zwar der Form und Farbe ebenſowenig entbehren, als der griechiſche Katholicismus den Werth der wirklichen Erſcheinung Chriſti für den Glauben läugnet, in dem ähnlichen Grade aber, in welchem, verglichen mit der Kunſt der römiſchen Kirche in ihrer ſpäteren Entwicklung, das griechiſche Dogma Gott Vater hervorhebt, bilden auch die erſten Stufen der Malerei überhaupt in ihren Formen und ihrer Färbung die Seiten lebendiger Gegenwart und menſchlich individueller Charakteriſtik noch nicht heraus. Wir ſehen daher wohl Geſtalten und Begebenheiten des alten und neuen Teſtamentes zur Darſtellung gebracht, aber die Umgebung der landſchaftlichen Natur fällt weg; die Formen bleiben mehr oder weniger ohne Fortbildung traditionell; die einzelnen Künſtler, da ſie aus ihrer eigenen Phantaſie friſche Erfindungen hinzuzubringen nur einen geringeren Spielraum finden, unterſcheiden ſich nicht ſo weſentlich von einander als in den nachfolgenden Perioden; die Stellung der Geſtalten iſt wenig oder ungefügig bewegt, die Anordnung architektoniſch oder verwirrt, und vor allem ſind für lebensvolle Gruppirung und Geberde, für reiche Particulärität der Charaktere und für den Hauch menſchlicher Beſeelung weder die Bedürfniſſe noch die Mittel der Befriedigung vorhanden. In der gleichen Art kann unter den genannten Bedingungen auch die neue Kunſt der Perſpective, Beleuchtung, Modelirung und des Colorits ſich kaum zu regen, nicht aber frei und reichhaltig zu entfalten beginnen. Die Formen treten deshalb nicht, wie zu fordern wäre, vor und zurück, und Licht und Schatten bleiben in den verſchiedenen Farbentönen noch ohne die vermittelnden Uebergänge und Schmelzungen, welche allen Gegenſtänden erſt ihre rechte Geſtalt und Rundung geben. Alle dieſe Kunſtvortheile fehlen aber, weil die Malerei hier theils nach der techniſchen Seite ſelber noch in ihrer Kindheit liegt, theils in geiſtiger Rückſicht mit einer religiöſen Auffaſſungsweiſe zuſammentrifft, welche zu weiteren Erfindungen noch nicht antreibt.

Mit dieſem Mangel an lebendiger Individualiſirung aller Geſtalten iſt nun zugleich auch der eigentliche Ausdruck tieferer Innerlichkeit des Gemüths fern gehalten. Denn Gemüth kann nur da in der Malerei vollſtändig ſich kundgeben, wo menſchlich ausgeprägte Individuen in ganzer Lebendigkeit durch alle die Kunſtvortheile vor uns hingezaubert werden, die unſerer Stufe noch unbekannt ſind. So ſchaut uns hier kein ſprechendes Auge, kein Seelenblick an, und wollen wir den unbeweglichen Figuren, mögen ſie nun Gott oder Heilige darſtellen, ins Innere ſehn, ſo läßt uns kein Wechſelſpiel der Züge einen Reichthum des Bewußtſeins, beſtimmter Zwecke und Intereſſen entdecken. Wir ſuchen vergebens einen Ausdruck, in welchem ein für ſich abgeſchloſſenes Gemüth das tiefe Empfinden und Wollen ſeiner ſelbſt verkündigte. Statt dieſer ſubjectiven Beſeelung ſpricht ſich dumpfe Ruhe und unaufgeſchloſſene Allgemeinheit aus. Für ſich ſelbſt genommen erſcheinen, bei den ſpäteren Byzantinern beſonders, die Geſtalten mumienartig, ſteinern und doch ſchattenhaft, ja ſelbſt geſpenſtig; wie Geiſter, die in ſcharfer ſichtbarer Form ohne Fleiſch und Blut mit ſtierem Blick auf uns zudringen. Doch wenn ſie dem Beſten angehören, was dieſe Epoche zu liefern vermag, ſind ſie von ernſter Hoheit und majeſtätiſcher Gewalt. Und in der That ſollten ſie, wie geſagt, auch in ihrer Zeit für den mehr religiös andächtigen als kunſtgenießenden Beſchauer nur als Repräſentanten der kirchlichen Vorſtellungen daſtehn. Es ergeht an ſie noch nicht der Anſpruch, daß ſie die leiblich und geiſtig gemäße Geſtalt des für die Kunſtanſchauung in ihnen wirklich präſenten Gottes, oder daß ſie ein freibelebtes Kunſtportrait Maria's, der Apoſtel und Heiligen liefern ſollen. Von der ewig gleichen Kirchenruhe, zu der ſie erſtarrt ſcheinen, zu der lebendigen Gegenwart herüber, in der ſie doch erſchienen ſind, ſchlägt die Kunſt noch keine Brücke; ihre Werke ſollen den Menſchen nur aufrufen, ſich in Gott zu verſenken. Leiſtet er dem Rufe in der Weiſe Folge, wie er an ihn ergeht, ſo gewinnt er dadurch nicht eine volle Einigung ſeiner Selbſt und ſeines weltlichen Daſeins mit Gott,

denn ſtatt den Klang freier Liebe, ſtatt die Seeligkeit der Buße und Freudigkeit der Verſöhnung, ſtatt die Gnade Gottes und Inbrunſt des Menſchen auszudrücken, geben dieſe Bilder die religiöſen Gegenſtände nur in deren für die Kunſt noch weltloſen Abſtraction und herben Strenge.

Doch es wird beſſer ſein, von ſolcher generaliſirenden Charakteriſtik, die unzureichenden Anſchauungen entnommen, immer viel mißliches hat, lieber zum Schluß noch einen Blick auf die hiſtoriſche Entwicklung dieſer Periode hinzukehren.

Auch hier mag eine allgemeine Bemerkung voranſtehn. Man hat ſich von vielen Seiten her feindlich gegen eine ſogenannte metaphyſiſche Conſtruction der Kunſtgeſchichte erklärt. Ihre Aufgabe, richtig verſtanden, kann, wie hier für beſtimmte Epochen einer beſonderen Kunſt, nur darin beſtehn, aus der innerſten Natur der Weltanſchauung, die den Inhalt abgiebt, und der Darſtellungsmittel, welche die entſprechende Kunſt darbietet, die hiſtoriſche Entwicklung ſo herzuleiten, daß der Charakter der einzelnen Epochen, Werke und Meiſter nicht mehr als ein ausſchließlich von äußeren Umſtänden abhängender Verlauf erſcheint, ſondern ſich ſchlechthin dem innerſten Weſen und freien Zuſammengehn jenes Inhalts und dieſer Formen entſprungen zeigt. Dann hat es jedoch die wiſſenſchaftliche Erörterung ſtatt mit dem Schönen, dem Kunſtwerk, den Künſten oder einer einzelnen Kunſt als ſolchen, vielmehr mit deren hiſtoriſchen Entfaltung zu thun. In ihrer geſchichtlichen Wirklichkeit aber iſolirt ſich die Kunſt nicht als ein Gebiet, das allen Zuſammenhang mit anderen Lebensſphären von ſich abhält. Sie bleibt im Gegentheil mit dem religiöſen Glauben, den politiſchen Schickſalen, mit dem Glück und der Noth der Zeiten, mit nationalen und individuellen Vorzügen und Beſchränktheiten, überhaupt mit dem geſammten Weltgewebe in mannichfachſter Verflechtung. Der Künſtler wie ſein Werk erwachſen auf dem Boden all dieſer Verhältniſſe als deren lebensreichſte Blüthe, in welcher der innere Geiſt der Zeiten und Völker ſich zu ſeiner reinſten Außengeſtalt hervorarbeitet. Stimmen nun dieſe ſonſtigen Zuſtände

mit der Kunſt förderlich zuſammen, oder iſt der rege Trieb der Schönheit ſchon zu ſo ſelbſtſtändiger Kraft gediehen, daß ihm jedes hemmende Element nur zum Anreize wird, die Hinderung um ſo triumphirender zu beſiegen, ſo kann auch die philoſophiſche Deduction den ungetrübten Verlauf ſolcher Epoche ſtörungslos aus dem Inhalte, den dieſelbe zu ergreifen, und den Darſtellungsmitteln, die ſie zu finden beſtimmt iſt, entwickeln. Dieß ſind die glücklichen Perioden für die Kunſt ſelbſt wie für deren Geſchichtsſchreibung. Schulen, Künſtler, Kunſtwerke erſcheinen dann als eine Welt für ſich, in welcher auch die Erklärung ſich der ſonſtigen Außenverhältniſſe, jemehr ſich dieſe ihrer Wahrheit und Schönheit nach in dem Kunſtgebiete wiederſpiegeln, um ſo mehr entſchlagen kann. Die Welt um ſie her iſt in dieſem Falle nur der Stoff, welchen die Kunſt frei und ſicher nach ihren eigenen Geſetzen beherrſcht und geſtaltet. Anders dagegen verhält es ſich mit Perioden, in denen das künſtleriſche Schaffen noch unmündig auf ſchwachen Füßen ſteht, oder ſo altersmatt geworden iſt, daß es jedem Hinderniſſe ohne Kampf weichen muß, das ſeinem Wachsthume oder ſeiner Verjüngung ſich entgegenſtellt. Im Angeſichte derartiger Epochen wäre es eine äſthetiſche Thorheit, die Gründe für die hiſtoriſche Fortleitung aus der Kunſt ſelbſt entnehmen zu wollen. Denn der Sache nach liegt dann das urſprünglich Beſtimmende, bei der Schwäche der Kunſt, in der Stärke äußerlich hemmender oder fördernder Bedingungen, welche, inſofern ſie der Kunſtſphäre nicht angehören, für dieſelbe auch nur als Glück oder Unglück erſcheinen können und darzuſtellen ſind. Die Deduction muß ſich deshalb nur darauf beſchränken, vom Standpunkte ſolch einer beſonderen Kunſtſtufe aus zu zeigen, in wiefern dieſelbe, ihrer eigenen Beſchaffenheit gemäß, in Betreff auf Fortbildung oder Rückſchritte eine beſtimmte Zeit hindurch gänzlich faſt den Unbilden und Fügungen äußerer Verhältniſſe überantwortet ſei. Jenes erſteren Falls werden wir uns in der zweiten Periode der chriſtlichen Malerei vom dreizehnten Jahrhundert bis in's achtzehnte

zu erfreuen haben; der letztere dagegen tritt für die Epoche ein, welche jetzt vor uns liegt.

Die neue Religion, um bildende Kunst verjüngt hervorzutreiben, bedarf als thätiger Organe unabgeschwächt frischer Volksstämme, wie sie zur Zeit der Völkerwanderung heranfluthen, doch erst nach wildem Vorüberwogen und vielfachem Hin- und Wiederdrängen in den eroberten Landestheilen zu einem beruhigten Stillstand kommen. Ehe sich nun selbst nach Annahme des Christenthums dieser unbefruchtete Boden zu selbstständigen Werken der Kunst aufschließen kann, muß die Entwicklung neuer politischer Verfassungen und Zustände, eines dem christlich mittelalterlichen Geiste entsprechenden Familiensinns, Rechts, Handelsverkehrs, es muß überhaupt zur Bewältigung der inneren und äußeren Barbarei eine langdauernde Zucht vorangehn. Denn, mag auch die Poesie oft in frühen Tagen schon in Lyrik und Epos ihre erste Reife erlangen, und die Architektur mit ihr gleichen Schritt zu halten im Stande sein, so kann die Malerei doch am wenigsten einer reichhaltigen Bildung der Phantasie und des auf die Wirklichkeit hinausblickenden Auges entbehren. Diesen Bildungsgrad nun haben während unserer ganzen Epoche die neuen Volksstämme noch nicht erreicht. Sie treten künstlerisch gar nicht, oder nur in unentwickelter Selbstständigkeit hervor, und müssen die Formen der Malerei mit noch nicht durchgeübter Geschicklichkeit von Außen her aufnehmen. Die nöthigen Mittel für diese Uebertragung aber kann nur das Alterthum darbieten, dessen absterbendes Kunstleben durch das Christenthum zu neuen Richtungen und Ausdrucksweisen erstarkt. Doch die Liebe für bildende Kunst überhaupt und Malerei insbesondere ererbt die christliche Kirche selber erst von den heidnischen Griechen und Römern, und wie nicht dieß Kunstbedürfniß nur, sondern ebensosehr die Befriedigung desselben einer fremden Bildung entlehnt ist, bleibt nun auch die Fortpflanzung und eigene Weiterbildung allen den äußeren Schicksalen unterworfen, von deren Gunst oder Mißgunst die nachwirkenden Ueberreste der griechisch-römischen Culturzustände im Mittelalter betroffen

werden. In dieſer Rückſicht enthält unſere erſte Periode vornehmlich nur die Umwandlungsgeſchichte der alten Malerei durch den Geiſt des Chriſtenthums, ſowie die äußeren Unfälle, denen ſich die alte Kunſtbildung ausgeſetzt ſieht, und ihnen zum Trotz ſich, bald ſinkend bald wieder ſich hebend, erhält, bis eine neue Production die nöthigen Kräfte ſammelt, um auf eigenen Wegen vorwärts zu ſchreiten. Für die Aufhellung dieſer dunkeln Periode haben in neueſter Zeit Rumohr im erſten Theile ſeiner italieniſchen Forſchungen und für die Charakteriſtik mittelalterlicher Miniaturen Waagen (Kunſtwerke und Künſtler in Paris. Berlin 1839.) das Umfangreichſte und Dankenswertheſte geleiſtet.

Eine erſte Epoche altchriſtlicher Malerei iſt im oſt- und weſt-römiſchen Reiche ſelber zu ſuchen. Wir können dieſelbe von Conſtantin dem Großen bis gegen die Mitte des ſechſten Jahrhunderts rechnen. Ob ſie jedoch von den Römern oder Griechen ausgegangen ſei, iſt bei dem gleichartigen Charakter der bildenden Kunſt, welcher zu dieſer Zeit unter dem einen und anderen Volke geltend blieb, nicht feſt ermittelt. Hauptlocale waren Byzanz und Rom. Die Herrſchaft der Oſtgothen ſtörte in Italien den Fortgang wenig, wie denn Theodorich der Große auch der litterariſchen Bildung eher Vorſchub leiſtete als dieſelbe hemmte.

Wie nun in dieſer Epoche vollſtändig noch der freilich ſpätrömiſche Typus durchwaltet, wagt es die chriſtliche Malerei in ihrem ſcheuen Beginn noch nicht, von Anfang herein ſogleich Chriſtus, Maria mit dem Kinde u. ſ. f. in wirklicher menſchlicher Geſtalt hinzuſtellen. Der Gehalt der religiöſen Vorſtellungen ſcheint ihr zuſehr ein heiliges Jenſeits, als daß ſie denſelben ſollte in menſchlicher gegenwärtiger Form ausdrücken können. Sie ſucht nach fernabliegenden Symbolen, ja verſchmäht anfangs ſelbſt römiſche Mythen des Alterthums nicht, um in den Geſtalten und Vorgängen, von denen dieſelben erzählen, die chriſtlichen Vorſtellungen anzudeuten; bis ſie annähernder ſchon Gleichniſſe des alten und neuen Teſtaments zu demſelben Zwecke auswählt, doch ſich erſt ſpäter und ſeltner entſchließt, für die

Personen des alten Bundes, für Christus und seine Mutter und die Begebnisse der heiligen Geschichte das wirkliche Menschenantlitz zu verwenden. Doch selbst bei diesen Darstellungen wirkt noch das Alterthum nach. So wurde die Figur Christi jugendlich und ideal gebildet, bartlos, als sei er ein Abkömmling der ewigen jungen Götter, und später erst, mehr von jüdischer Anschauung her, kommt jener Gesichtstypus zum Vorschein, der sich, für Brustbilder besonders, ein und ein halbes Jahrtausend lang zu immer lebensreicherer Modelirung und individuellerem Ausdruck fortgebildet hat. Auch Maria wird als römische, wenn auch jugendliche, Matrone dargestellt, für Petrus und Paulus in Gesichtsform und Bart, für die Engel, die Erzväter und Propheten der nächste Gestaltencharakter, und für die christliche Kirche die bezeichnende Personification gefunden.

Bis gegen das zwölfte Jahrhundert verläuft sich eine zweite Epoche, in welcher wiederum drei Stufen näher zu unterscheiden sind. Die erste geht von der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis auf die Zeit Carl des Großen. In ihr bleibt Byzanz das dauernde Gefäß für die Aufbewahrung und Fortpflanzung des angegebenen altchristlichen Typus und einer sorgsameren Technik. Denn in Italien giebt zwar Ravenna neben Rom einen Zufluchtsort und Mittelpunkt ab, die Stürme aber und Verheerungen, welche die Zurückeroberung Italiens durch die Feldherrn Justinians begleiteten, wirken nachtheiliger als die Herrschaft der Ost-Gothen, und der Einfall der Longobarden beschränkt die griechische Herrschaft nur auf Ravenna, die Romagna, Rom und Sicilien u. s. f. Nun schließen sich freilich die neuen Ansiedler erfolgreich dem vorgefundenen Typus gleichfalls an, so daß ihre Frische das Sinken der Malerei zu Ravenna und Rom ersetzt, dennoch aber, obschon sich Rom gegen die Zeit Carl des Großen hin und wieder erhebt, ist die Hoheit der altchristlichen Epoche für Italien dahin.

Auf einer zweiten Stufe sondern sich schärfer schon Byzanz, Italien, und die Franken am Rhein, nebst den Deutschen und Engländern.

Byzanz bleibt auch jetzt noch dem alten Typus getreu. Zugleich aber bildet sich auch zum Theil in abweichenden Formen und eigenthümlicher Färbung ein Charakter der Malerei aus, der im Unterschiede der Italiener, Franken und Angelsachsen den Byzantinern specifisch angehört; in den Proportionen des menschlichen Körpers über die Natur hinaus langgezogen; in den Formen ohne alle Fülle trocken; in den Falten der Gewandung straff, ohne Schwung der Linien; in der Färbung barbarischer geputzt durch hervorstechendes Roth und Blau und Goldglanz der Gründe, Heiligenscheine und Gewänder. Außer den größeren, zuweilen riesigen Mustvarbeiten und Kirchengemälden richten sich Fleiß und Vorliebe auf die Anfertigung von Miniaturen, in welchen nun bald die altchristliche, bald die jüngere, eigentlich byzantinische Darstellungsweise überwiegt, und Andeutungen äußerer Umgebungen nicht durchaus fehlen; wie denn auch Fürsten und Große, Pferde und anderweitiges Gethier in manche Darstellungen hineintritt. — Schlimmer dagegen steht es gleichzeitig mit der Malerei in Italien. Theils niedergedrückt durch die Drangsale innerer und äußerer Kriege, theils in dem Bildungsprozesse begriffen, welcher den Mittelpunkt des alten römischen Reichs zu dem in Sprache, Literatur, Verfassungen und Rechtszuständen neuen Italien umwandeln sollte, wendet sich der practisch mit der nächsten Gegenwart und Hoffnung auf künftige Größe beschäftigte Sinn von den älteren Kunsttraditionen ab. Diese nun ihrem früheren Geiste entfremdet, und durch die neue Regung der Zeit noch nicht angefrischt, gerathen in immer tieferen Verfall. Zum ersten Male deshalb muß Italien jetzt den Vorrang in Aufbewahrung und Fortpflanzung altchristlicher Malerei nicht nur an Byzanz, sondern gleichmäßig auch an die Franken, und von ihnen aus an Deutschland abtreten.

Was auf Carl des Großen Befehl entstand, der, wie er die gelehrtesten Männer seiner Zeit um sich her versammelte, so auch in seinem Reiche die Malerei mit Rom und dem morgenländischen Kaiserthum wetteifern ließ, folgt auf der einen Seite altchristlichen Vorbildern, während auf der andern Seite auch

byzantiniſche Einwirkungen in manchen Miniaturen nicht zu verkennen ſind. Neben dieſen Elementen jedoch zeigen ſich ebenſosehr Merkmale, die auf barbariſchen Urſprung hindeuten; eine gewiſſe Plumpheit der Behandlung und Buntheit der Färbung, Köpfe dicker als billig, zu lange Hände und Füße, und eine nicht immer verſtandene Anwendung der Schatten und Lichter.

Bei den Angelſachſen dagegen treten zu derſelben Zeit erſte Verſuche auf, die ſich von altchriſtlichen und byzantiniſchen Muſtern entfernen, nun aber aus eigener Erfindung in Züge und Stellungen weder einen geiſtigen Ausdruck, noch in die verſchiedenen Theile des Körpers ein Ebenmaaß zu bringen wiſſen, und ſtatt der bisher üblichen Farbenbehandlung, ſich begnügen, mit der Feder gezeichnete Umriſſe auszutuſchen. Dieſe rohere Auffaſſung und Technik wirkt auf Frankreich zurück, ſo daß hier im neunten Jahrhundert ein gedoppelter Charakter erkennbar wird, jener ältere und der barbariſch ſächſiſche. Ueberhaupt iſt dieß ganze Jahrhundert hindurch die abendländiſche Malerei ſich mit der byzantiniſchen der gleichen Zeit zu meſſen noch nicht im Stande.

Das zehnte Jahrhundert giebt in dem politiſch verwildernden Frankreich, wie in England, das während der Kämpfe mit den Dänen ebenſowenig zu einem kunſtbefördernden Zuſtand gelangte, den ähnlichen Anblick des Verfalls. Doch finden die älteren Traditionen jetzt in Deutſchland unter der Herrſchaft der ſächſiſchen Kaiſer ein neues Aſyl, in welchem ſich von Oſten her wieder byzantiniſche Einflüſſe Geltung verſchaffen, obſchon auch heimiſche Elemente nicht gänzlich ausbleiben.

Während ſich nun auf einer dritten Stufe in Byzanz zur Zeit des eilften Jahrhunderts der neugriechiſche Typus mehr und mehr befeſtigte und ſeine Schwächen auszubilden fortfuhr, lebten ſich auch im Abendlande die alten Ueberliefrungen bis zur Entartung aus. Doch mit dieſem Ausſterben gerade fängt die Phantaſie lebendiger ſich zu regen an. Zunächſt zwar vergeblich. Will ſie erfinden, ſo kann ſie ihre Intentionen nur verkrüppelt wiedergeben, und geräth, da ihr die alten Mittel abgehn, und

ihr ſowohl die künſtleriſche Anſchauung der Wirklichkeit als auch das Vermögen des Ausdrucks in faſt jeder Rückſicht fehlt, in eine erſte Phantaſtik übertriebener Bewegungen und gewaltſamer Stellungen nnd Geberden, in denen ſie Zuſtände und Affecte auszudrücken wünſcht.

Eine dritte Epoche unſerer Geſammtperiode betreten wir ohngefähr im zwölften Jahrhundert. Denn in ganz feſte Jahresgrenzen läßt ſich die Fortbildung nur mit Nachtheil einhegen, indem neue Richtungen hier früher, dort um etwas verſpäteter eintreten, und die Entartung in dem einen Lande unter ſchwierigeren Verhältniſſen länger anhält, als in dem anderen, wo ſie ſchneller beſſeren Beſtrebungen weichen kann.

Der Verfall der chriſtlichen Malerei bewies in der vorigen Epoche, wie ſchwach es mit ſelbſtſtändigen Hervorbringungen in der dunkleren Zeit des Mittelalters beſtellt war. Sobald ſie jene erſte Einigung mit den Kunſtvorzügen der antiken wenn auch verderbten Tradition nicht mehr zum Vorbilde nahm, und ſich ſtatt deſſen ihrer eigenen Bildungsloſigkeit überließ, war ſie der Zerrüttung preißgegeben. Das Heilmittel nun aber, das jetzt zunächſt dem Verſinken entgegenwirken kann, beſteht bei neu ſich regenden Intentionen nicht mehr in der feſtgehaltenen Nachahmung altchriſtlicher Muſter, ſondern in einem Anſchließen, welches zugleich dem langſam erweckten Geiſte zu eigener Entwicklung den nöthigen Spielraum läßt. Dieſe neuen Elemente können nur in dem ſich friſcher regenden Triebe beſtehn, in die Stellungen, Bewegungen und Geberden der Figuren eine erſte menſchlich vollere Lebendigkeit und den gemäßeren Ausdruck des Innern hineinzubringen. Dabei werden denn die alten Muſter, inſoweit ſie ausreichen, freier benützt, um ſich der Barbarei der Anſchauung wie der Technik zu entwinden. Für Deutſchland beſonders bringen außerdem von Seiten der Einbildungskraft die Poeſie des Ritterthums zur Zeit der Hohenſtaufen, von Seiten der Geſtalt die vorgeſchrittene mittelalterliche Sculptur neue Anregungen hinzu. Im Uebrigen behalten die wiederkehrenden Formen und Geſtalten für Chriſtus, Gott Vater u. ſ. f. den äl-

teren ſich geſchickter belebenden Typus bei, zu welchem auch neugriechiſche Vorbilder treten. Für weltlichere Zuſtände und Leidenſchaften, ſollen ſie zu neuer Darſtellung kommen, werden ſchon aus dem Leben gegriffene Züge, obſchon übertrieben, zu ſtehenden Typen. Doch iſt es weniger der Geſichtsausdruck, als ſonſtige bald paſſendere Geberden, bald gewaltſamere Stellungen und Bewegungen, auf welche ſich die Erfindung und Nachbildung richtet, und wenn ſich auch eine geſteigerte Luſt an harmoniſcher Pracht und Anmuth der Farben nicht durchaus läugnen läßt, ſo betrifft dieſelbe doch mehr, in Miniaturen vornehmlich, die ſtreifigen oder einfarbigen Gründe, ſowie die Gewänder und ſchlankere Architektur, als die Lebensfarbe der Köpfe und ſonſtigen nackten Theile. Ueberhaupt iſt der ganze Fortſchritt, der einer weiteren Periode entgegenführt, nur in nächſtem Entſtehen.

Wie in Deutſchland, England, Frankreich, den Niederlanden regt ſich, obſchon langſamer, auch in Italien ein friſcherer Geiſt, der dem Ziele zuſtrebt, von welchem aus die Regeneration der chriſtlichen Malerei ihren Anfang nimmt. Byzanz aber, jemehr das Abendland die Elemente der Weiterbildung in ſich ſelber trägt, wird in dem erſtarrenden Charakter ſeiner Kunſt von immer geringerem hiſtoriſchen Belang. —

So beginnt dieſe erſte Periode mit der urſprünglichen Ausdrucksweiſe chriſtlicher Vorſtellungen innerhalb der Kunſtmittel der antiken Malerei, und bildet dadurch einen Grundtypus aus, der in den gleichen Kreiſen religiöſer Auffaſſung auch für die Folgezeit noch als feſte Baſis daſteht. Barbariſche Elemente dringen in Conception und Ausführung theils hemmend, theils die Kunſt durch die gährende Verwilderung der Zeit entartend herzu, bis der neue Sinn, der ſich aus dieſen fortgebildeten Elementen emporringt, mit jenen frühen Vorbildern in freiere Vermittlung tritt, und ſo gereinigt und befruchtet durch den voller entfalteten Geiſt des ſpäteren Mittelalters, zu ſeiner ſchönſten Entwickelung befähigt und vorbereitet iſt.

Zehnte Vorlesung.

Den Beginn der zweiten Hauptperiode christlicher Malerei haben wir in das dreizehnte Jahrhundert, den Schluß in das achtzehnte verlegt. Während dieses Zeitraums bildet sich, in den zwei ersten Jahrhunderten in langsameren Fortschritten, doch vom fünfzehnten an schnell und immer reichhaltiger das aus, was die erste Periode weder von Seiten der Phantasie fassen und gestalten, noch den vorhandenen Darstellungsmitteln nach in selbstständigem Geiste malerisch ausdrücken konnte.

Die Gegenstände, mit welchen auch diese Epoche sich beschäftigt, bleiben zwar, äußerlich genommen, zunächst dieselben, und beschränken sich auf die christlichen Vorstellungen von Gott, Christus, Maria, den Aposteln, dem Weltgerichte u. s. f. Theils aber verändert sich die Auffassungsweise und macht dadurch auch den Inhalt zu etwas Anderem, insofern sie bisher unberücksichtigte Seiten zur Anschauung bringt, theils erweitert sich der früher enggezogene Kreis und dehnt sich immer grenzenloser aus, so daß nichts mehr ungemalt bleibt, was irgend an Lebensverhältnissen und Empfindungen durch die Menschengestalt und Geberde darstellbar ist, oder an Formen der landschaftlichen Natur, an Thieren jeglicher Art, bis zum Gewürm herunter dem Menschen noch ein Interesse, und dem Gestalten- und Farbensinn künstlerische Theilnahme einzuflößen vermag. In der religiösen Sphäre sind hieher z. B. die Heimsuchungen und Thaten der Märtyrer und Heiligen und alle die Wunder zu rechnen, mit denen sie begnadigt wurden. Keine andere Kunst verehrt in die-

bei dem Gebäude, wo Adler Wache hielt, und sie in Wien Kaiser Joseph II. und Graf Daun, Feldherr der Oesterreicher, Prinz Heinrich von Preußen, Graf Lacy, Feldmarschall Laudon, Graf Hadik, Graf Brown, Graf Nadasdy, Graf Haugwitz, Graf Kaunitz, Graf Colloredo, Graf Wallis, Graf Cobenzl, Graf Thürheim, Graf Wrbna, Graf Sinzendorf, Graf Stahremberg, Graf Starhemberg, Graf Traun, Graf Wurmbrand, Graf Zinzendorf, Graf Lascy, Graf Lamberg, Graf Lichtenstein, Graf Lodron, Graf Salm, Graf Schaffgotsch, Graf Schlick, Graf Schönborn, Graf Seilern, Graf Sporck, Graf Stolberg, Graf Thun, Graf Trautmannsdorf, Graf Ugarte, Graf Waldstein, Graf Wallis, Graf Wartenberg, Graf Wenzel Sinzendorf, Graf Wilczek

reich muß ſie deshalb durchaus mitten in das volle Daſein des innern und äußeren Menſchen und der Natur hineinverſetzen, und ſo weit es irgend der Kunſt gelingen will, mit dieſer Fülle und Lebendigkeit verſöhnbar und verſöhnt erweiſen. Da reichen typiſch gewordene Abſtractionen der Geſtalt, unwahre Formen und conventionelle Färbungen nicht aus. Sie muß bis zur letzten Spitze in dem Wechſelſpiele der Farben und im Reichthum der Form mit der Wirklichkeit wetteifern, und was ſonſt ſchon als Naturwerk oder Geſtaltenausdruck des Geiſtes abſichtslos ſchön iſt, zur künſtleriſchen Schönheit der Malerei erhöhn. Der urſprünglich chriſtlichen Vorſtellung nach ſoll zwar, ſo ſcheint es, das Individuelle und Irdiſche ſich ertödten, damit das Geiſtige, das wahrhaft Gottes iſt, ſich frei für ſich herausheben könne. Die ſich vollendende bildende Kunſt aber hat von Hauſe aus die Tendenz, auch das Geiſtigſte nicht als bloße Innerlichkeit des Herzens zu concentriren, ſondern es im Leiblichen und Menſchlichen, worin es ſich kundgibt, frei und ſchön darſtellig zu machen. Dies können wir ebenſoſehr als ihren wahrhaft chriſtlichen Beruf anſehn. Gott mit der Menſchheit zu verſöhnen, das Reich des Himmels ſich durch die irdiſche Welt zu reiner Harmonie hindurchziehn zu laſſen, dieſe Aufgabe iſt das große Löſungswort des fortſchreitenden Chriſtenthums. Und keiner anderen Kunſt als der Malerei ſteht es, dem Weſen ihrer ganzen Darſtellungsart zufolge, in weiterem Maaße zu, dieſe Ausſöhnung in Form körperlicher und doch geiſtiger Erſcheinung zu Stande zu bringen. Die Religion vollführt zwar daſſelbe, aber im Innern des Menſchen und in gottgefälligem Thun; die Malerei auch nach Seiten der Farben- und Formenpoeſie, zu zu der ſie dies Innere und deſſen ganze Außenwelt belebt. Dieſen heimiſchen Boden all ihrer Vollendung kann ſie am wenigſten verkennen und ſich ihm entheben wollen.

In dieſer Grundrichtung trifft unſere Periode zunächſt mit der Anſchauungsweiſe des römiſchen Katholicismus, ſodann gleichmäßig mit dem Prinzipe der Reformation zuſammen, und geht aus der Weltanſchauung beider in ähnlicher Reichhal-

tigkeit, wenn auch in Rückſicht auf andere Kreiſe des Inhalts und andere Arten der Darſtellung hervor.

Was den Katholicismus angeht, ſo habe ich ſchon früher darauf hingedeutet, daß die römiſche Kirche, im Gegenſatze der griechiſchen, die Lehre aufſtellt, der heilige Geiſt gehe, wie vom Vater, ſo auch vom Sohne aus. Das wirkliche Leben und Lehren, Sterben und Auferſtehn Chriſti, ſein geiſtig begnadigendes Fortleben in Apoſteln, Märtyrern und Heiligen, in dem Statthalter, der die Macht hat zu löſen und zu binden, ja ſelbſt die ſinnliche Fortdauer in der geweihten Hoſtie wird zu dem Hauptmomente, um das ſich Glaube und Cultus drehn. Der römiſche Katholicismus hat dadurch ein volles Diesſeits, das in ſteter Verſöhnung mit Gott bleibt. Dieſe Gegenwart iſt die wirkliche lebendige Kirche, in welcher der Geiſt forterbt, und nicht nur, was im Geiſte zu glauben und zu lehren ſey vorzeichnet, ſondern ebenſoſehr bemüht iſt, das vorübergegangene leibliche Daſeyn Chriſti und ſeiner Heiligen feſtzuhalten, und es immer wieder für die innere Vorſtellung und mehr noch in äußerer Geſtalt für die Anſchauung und den gläubigen Genuß zu erneuern. Hier nun hauptſächlich tritt die Kunſt, und unter den bildenden Künſten die Malerei als erſchöpfendſte Vermittlerin ein. Dennoch, wie ſchon geſagt, verharrt ihr religiös und künſtleriſch geheiligtes Reich der Formen und Farben nicht etwa in dauernder Dienſtbarkeit der Kirche, und ſetzt ſich die religiöſe Erbauung als höchſtes Ziel. Bald genug erfreuen ſich die kühneren Meiſter an ihren eigenen Mitteln und Schöpfungen, und verſelbſtſtändigen ihre Kunſt zu jener echten Freiheit, in welcher ſie zwar ihren Inhalt von der Religion mit gläubiger Liebe empfängt, für die künſtleriſche Darſtellung aber nur der Weihe des eigenen Genius und der kirchlich ungefeſſelten Begeiſterung folgt.

Dem Proteſtantismus, der ſich in ſeiner Fortentwicklung mehr und mehr auf die innere Seite des Gemüths und der forſchenden Ueberzeugung hinwendet, kommt es von Hauſe aus auch in der Malerei dieſer Epoche, wie ich ſoeben ſchon an-

deutete, weniger darauf an, für Christus und Maria, die Jünger und Apostel, die Märtyrer und Heiligen die entsprechende Außengestalt zu finden. Wie das Herz sich in innerem Gottesdienst ohne Hülfe der Mutter Gottes und Kirchenheiligen unmittelbar in Andacht und Gebet Gott zukehrt, überläßt auch die protestantische Malerei die religiösen Gegenstände dem inneren Glauben, Denken und Gemüth, oder gibt der Poesie, und vor allem der Musik, dieser Kunst des Herzens, die Aufgabe, dem innern Sinn die Mysterien der Einigung des Menschen mit Gott, die Geschichten des alten Testaments, die Schmerzen der Passion und Jubel der Auferstehung in wunderbarer Tiefe zu eröffnen. Die erquickende Andacht des Malerauges dagegen erbaut sich zu voller Kunstfreude, mit Gott und Welt versöhnt, an dem Reichthum der allbelebten Natur, und dem bunten Treiben des komischen und tragischen, friedlichen und kämpfenden Weltlebens.

Damit nun aber die Malerei zu den angegebenen Arten der Conception hindurchdringen könne, bedarf auch die Wirklichkeit um sie her, der früheren Epoche gegenüber, einer veränderten Gestalt ihrer Zustände und Verhältnisse. Dort war es auf der einen Seite das christlich gewordene römische Reich, auf der anderen waren es das neu sich umwandelnde Italien, Frankreich, Deutschland und England, in denen die Kunst ihre ersten malerischen Versuche nachbildend anzufangen wagte. Doch weder in dem alten Byzanz noch bei diesen neuen Völkern hatte das christliche Prinzip auch die weltlichen Sphären der Gesinnung und Thätigkeit in dem gleichen Grade als den religiösen Glauben und das kirchliche Leben durchdrungen. Der Religion stand dauernd eine irdische Welt entgegen, deren innerer Gehalt und äußere Form den Vorstellungen vom Reiche Gottes nicht entsprach. Sollen nun die Gegenstände des kirchlichen Glaubens und Lebens, wie es in unserer jetzigen Periode der Fall ist, in steigender Gemäßheit die Gestalt voller, menschlich individueller Erscheinung im Aeußeren wie im Ausdruck des Innern annehmen, so muß auch die Wirklichkeit, welche um den Künstler her lebendig ist, sich immer reicher und vielseitiger durch das einge-

pflanzte Christenthum reinigen. Sie darf ihre Zustände in Krieg und Frieden, häuslichem und öffentlichem Verkehr, Sinnesweise und That ebensowenig in den Formen des herabgekommenen Alterthums als in der Barbarei und Wildheit der neuen Völker und Staaten belassen. Das Weltwesen muß es in seinem Bereiche erst der Religion nachthun, bevor seine Charaktere und Gestalten die nicht mehr widerstrebende Kunsterscheinung für die Gegenstände des Glaubens zu liefern im Stande sein können. Je tiefer nach Innen und Außen die Metamorphose vollbracht ist, desto störungsloser und froher darf sich dieses irdische Element in der Kunst wie im Leben zu berechtigter Selbstständigkeit herauskehren, und desto unbekümmerter zieht auch die wiederschaffende Phantasie das Menschliche und Weltliche in ihr adelndes Bereich hinein. Soll überhaupt eine bestimmte Kunst emporblühn, und sich zur letzten Reife zeitigen, so muß immer das sonstige Leben vorbereiten und mitarbeiten. Der Künstler hat keine der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt zu ersinnen nöthig. Religion, Staat und Geschichte, Familie, Sitte, Charakter, menschliche Leidenschaft und Handlung, das Leben der Natur und Schicksal der Völker bieten ihm mit dem Gehalt ihres reichen Daseins auch dessen äußere Erscheinung dar, und er braucht für Beide nichts Anderes zu thun, als in neuer Weise jenen unendlich wohllautenden Einklang hervorzurufen, der ohne Phantasie und Kunst seinen Ursprung nur dem absichtslosen Glücke des Zufalls zu danken hätte. Jemehr deshalb eine besondere Kunst, ihrem ganzen Wesen zufolge, um gedeihen zu können, tiefer in diesen Boden eingreifen muß, um somehr wird für sie ein gemäßer Entwicklungsgrad der inneren und äußeren Lebensverhältnisse zur nothwendigen Voraussetzung. Am bedürftigsten in dieser Hinsicht ist die Malerei. Die Architektur darf zwar ihre Abhängigkeit von climatischen und localen Bedingungen keineswegs verläugnen, sie entnimmt außerdem die Zwecke, in deren Dienste sie freischaffend arbeitet, gleichfalls der Religion, dem öffentlichen und privaten Leben; dennoch baut sie, wie wir sahn, nicht unmittelbar in den Formen der vorhande-

nen Natur und menſchlichen Geſtalt ſelber. Auf die Hülfe, welche die Ausbildung dieſer Kreiſe den reicheren Künſten bieten muß, hat ihr Entſtehn und Fortſchreiten daher nicht ſchlechthin zu warten. Höhere Forderungen ſchon macht die Sculptur. Sie kann zu reiner Schönheit dann erſt gelangen, wenn Religion und Bildung auch in der Wirklichkeit bereits ſo mächtig geworden ſind, daß ſie aus der menſchlichen Geſtalt und deren nationalem Habitus den bloßen Ausdruck roher Leidenſchaften und Naturbedürfniſſe verbannt, und den befreiten Wiederſchein des geiſtigen Daſeins an die Stelle geſetzt haben. Deſſenungeachtet bedarf die Sculptur noch keines ſo engverflochtenen Umgangs mit der umgebenden Welt als die Malerei, zu deren Bereich jede ſichtbare Erſcheinung, wenn ſie nur irgend durch Farbe und Auffaſſung zu beſeelen iſt, gehört. Je ſchrankenloſer ſich nun, wie in unſerer Periode, durch die ſtets erweiterte Mannichfaltigkeit ihrer Darſtellungsmittel zugleich die mögliche Sphäre des Inhalts ausdehnt, je tiefer der geiſtige Ausdruck, je vielſeitiger die äußere Form, je breiter die Mitaufnahme jeder einzelnen Particularität ſein dürfen, um deſto ausgebildeter einerſeits muß ſich in allen dieſen Beziehungen das vorhandene Leben entwickelt haben, und um deſto theoretiſch geſammelter, intereſſevoller, eindringender andrerſeits muß der Maler mit Auge und Geiſt auf die Wirklichkeit hinſchaun, und ihr ins Herz blicken, wenn er dieſen Reichthum wiederzugeben hoffen will. Die Bedingungen für den Wachsthum der Malerei ſind in dieſer Rückſicht ſtrenger noch als für die Poeſie, welche, ihrem Inhalte nach zwar am unbegrenzteſten, doch ſelber im Epos nur für die innere Anſchauung ausmalt, und gerade da ſich mit Andeutungen zu begnügen das Recht hat, wo das auch im Geiſtigſten ſinnlich verdeutlichende Geſchäft der Malerei erſt vollſtändig Raum gewinnt.

Als innere und äußere Bildungsſphären für das ſpätere Mittelalter ſind drei Hauptkreiſe anzugeben: die immer feſtere Organiſation der Klöſter, innerhalb welcher neue Orden und Regeln entſtehn, die Blüthe des Ritterthums und das Gedeihen der Städte.

In jedem dieſer Kreiſe kommt es vornehmlich darauf an, die natürliche Barbarei der friſchen Stämme, ohne daß ihrer urſprünglichen Kraft Eintrag geſchieht, zu brechen. Die Aufgabe dieſer Völker iſt in dem Berufe gegeben, das Prinzip des Chriſtenthums, nachdem ſie es in ſich aufgenommen, zu jeder Form der Wirklichkeit auszuprägen, deren es fähig iſt, damit Cultus, Staat, Recht und Gericht, Ehe, Erziehung, Erwerb Verkehr und menſchliche Geſelligkeit ein der neuen Religion entſprechendes Leben erhalten können. Hiezu mußte die chriſtliche Welt ſich einer härteren Zucht unterwerfen, als für die Orientalen, Griechen und Römer nöthig geweſen war. Denn das Chriſtenthum breitet ſich theils in dem ganzen römiſchen Reiche aus, deſſen feſtgewordenes Alter es in Glauben und Handeln umſchmelzen und verjüngen muß; theils pflanzt es ſich rohen Völkern ein, die, wenn auch ihr innerſter Grundcharakter im Weſentlichen dem Geiſte der neuen Offenbarung homogen iſt, ſich deſſenohngeachtet doch ihrer elementariſchen Ungeſchlachtheit erſt zu entheben haben, ehe ſie für die umfaſſend neue Weltgeſtaltung die gemäßen Organe wahrhaft in Thätigkeit ſetzen können.

Für dieſe Zucht nun bieten die Klöſter das Aſyl für die innere Bekehrung der ſündigen Natur; der Dienſt des Ritterthums reinigt die Energie des kriegeriſchen Muths, die unbändige Begier nach Freiheit, den Naturtrieb der Liebe, den Zufall des äußeren Benehmens und die Luſt der Geſelligkeit; bis endlich die raſtloſe Mühe im Handwerk, die Erfindungsgabe in Bedürfniſſen und Befriedigung, der Binnenvertrieb und Weltverkehr des Handels, dieß menſchlichſte Machen und Bilden, Erſinnen und Schaffen von Unten her nach Oben in den Städten die kräftigſte Hand an das Werk der Bildung legt, zu feſten Gemeinden ſammelt, zu Corporationen ſondert, gliedert, verſittlicht, zu Verfaſſungen und deren Kampf lebendig ſcheidet und einigt, und damit den Geſetzen Eingang, der Ordnung Beſtand, dem Erwerb ſeine Sicherheit, dem ſelbſterrungenen Reichthum ſeinen Werth, und dem befreiten Geiſte für die Kühnheit jedes

neuen Aufſchwungs in Wiſſenſchaft und Kunſt den nun erſt durchgearbeiteten Grund und Boden giebt.

Die Klöſter führen zur Entſagung von der Welt und Heiligung fürs Himmelreich; das Ritterthum erzieht zu einer diesſeitigen Phantaſie und Dichtkunſt des ohne ſie wüſten Daſeins; die Städte, vielſeitiger und wirkungsvoller, ergänzen die Bildung in dem *realen* Bedürfniß der Wirklichkeit. Sie erwecken den Trieb, und lehren die Geſchicklichkeit, die Inventionen und Mittel, welche ſich nicht damit begnügen, das Leben mit phantaſtiſchen Gebilden der Einbildungskraft zu zieren, ſondern Kirchen und Paläſte bauen, Wände, Säulen, Pfeiler und Thüren mit Reliefs und Statuen ſchmücken, und die bunte Welt des Glaubens, der alten Mythologie, Geſchichte und Gegenwart in Gemälden noch einmal, wie in Fleiſch und Blut, Athem und Geiſt neugeboren, genießbar machen.

Wenn nun die italieniſche, deutſche und niederländiſche Malerei bis ins ſechszehnte und ſiebenzehnte Jahrhundert hinein nicht müde ward, in katholiſchem Sinne vor allem *religiöſe* Gegenſtände darzuſtellen, ſo liegt die Vermuthung nahe, daß für die Entwicklung dieſer Kunſt, wenn auch in ſpäteren Epochen weniger, dennoch in früheren durchweg, das *Mönchsthum* vom günſtigſten Einfluß, und die Klöſter ſelbſt die eigentliche Werkſtätte und der Hauptſitz für die Malerſchulen geweſen ſein müßten. Dennoch iſt dieß in der Periode, die vor uns liegt, nur vereinzelt und ausnahmsweiſe der Fall.

Je geiſtiger und tiefer das Chriſtenthum auf eine überirdiſche Welt hinweiſt, in welcher der Menſch auch im irdiſchen Leben ſchon den einzig wahren Frieden zu finden habe, um ſo ſchärfer contraſtirt dieſe neue Lehre einerſeits gegen die ſinnenfrohe Tugend und die im Weltlichen und Menſchlichen als ſolchen bildungsreiche Beruhigung der Griechen und Römer, andererſeits gegen die geiſtige Barbarei der langſam bekehrten germaniſchen Völkerſchaften. Nun umfaßt das Chriſtenthum ſeiner vollen Beſtimmung nach allerdings Himmel und Erde, indem es, wie wir gleich anfangs ſahn, auch alle Gebiete des weltlichen

Lebens in deren eigenen Sphäre im Geiſte der neuen Religion durchzuarbeiten hat. Das Mittelalter aber vermag dieſe ungeheure Aufgabe nur dadurch ihrer Löſung entgegenzubringen, daß es die unterſchiedenen Seiten derſelben feſt und feſter trennt, um jede für ſich mit ungeſchwächterer Energie weiter bilden zu können. Aus dieſer Scheidung allein läßt ſich der Zweck des Kloſterlebens in ſeiner abendländiſchen Richtung rechtfertigen, in welcher nicht Einzelne nur alles Irdiſche von ſich abzuthun ſtreben, und in Wüſten, in Klüften und Bergen, einſiedleriſch die erſte allgemeine Feſſel der menſchlichen Natur, die ſinnliche Begier biegen und brechen, und die Seele in aſcetiſcher Extaſe ſich emporſchwingen laſſen, ſondern wo ſich ein ganzer Stand dieſer Ausſondrung gründet, der immer zahlreicher die Entſagung und heiligende Sammlung ſyſtematiſch nach feſten Regeln über ſich nimmt. Ich will nur zwei Punkte berühren, die uns in dieſer Rückſicht intereſſiren müſſen. Erſtens die Abſcheidung von ſelbſtſtändigem Erwerb und perſönlichem Eigenthum, von elterlicher, kindlicher, geſchwiſterlicher Hingebung, und von politiſcher Thätigkeit. Denn griff auch der Clerus oft mit geiſtlich mächtigen Händen in die Weltverhältniſſe ein, ſo verſtand doch das Pabſtthum mehr zu binden als zu löſen, und die Kloſtergeiſtlichen und Mönche als ſolche hatten nur der Beſchaulichkeit, der Keuſchheit, dem Gehorſam zu leben. Die zweite Seite betrifft das Typiſche der Ordensregel. Beide Richtungen entſprechen den Hauptzügen der vorigen Geſammtperiode der Malerei, wozu noch das ſorgliche Erhalten der wenigen Ueberreſte des Alterthums kommt, die ſich kümmerlicher oder reicher durch die frühere chriſtliche Kunſt hindurchwinden. So iſt denn auch die behagliche Ruhe der Klöſter wohl für die erſte Periode, beſonders bei Anfertigung jener mannichfachen Miniaturen wirkſam geweſen, mit welchen ein frommer Sinn, wenn auch nicht in neuer Erfindung, doch mit Nachahmung ſonſt ſchon vorhandener Formen und Werke in glücklicher Muße ſich die Bücher auszierte, die dem Dienſt der Kirche und Gebet gewidmet waren, und ſich die Vorſtellungen verſinnlichte, in welche die An-

dacht verſinken ſollte. Dem künſtleriſchen Probleme unſerer Epoche aber ſagt weder die Abgezogenheit von der Welt, noch ein typiſch geregeltes Denken, Wollen und Empfinden zu. Beides iſt dem gerade entgegengeſetzt, was der neue Aufſchwung erfordert. Denn der ſchöne Beruf beſteht jetzt, ſahen wir, eben darin, den Geiſt Gottes in menſchlich verſöhnbarſter Geſtalt, und die bunte irdiſche Welt, wie ſie ſich national als Familie, Bürgerthum, Stadtleben, Kriegsthaten und Wiſſenſchaft im Volksleben friſch und voll entwickelt, von dem Geiſte deſſelben Gottes durchdrungen und geheiligt vor das erfreute Auge zu bringen. Statt der typiſchen Wiederkehr der gleichen Formen bedarf es hiefür einer lebendigen Fortbildung, die einen beweglichen, hier und dort ausblickenden, aufnehmenden, weiterdringenden Sinn vorausſetzt; ſtatt der Abgeſchiedenheit von der Welt wird nicht nur die Vertrautheit mit den nationalen Zuſtänden und Intereſſen, nicht nur das dauernde Studium der Naturumgebung, Trachten, Phyſiognomieen und ſonſtigen Erſcheinungen nothwendig, ſondern auch ein inniges eigenes Durchleben menſchlicher Empfindung und Leidenſchaft, überhaupt eine Sympathie, die nur der freie Verkehr mit der Welt, und das für Freude und Schmerz jeder Art offene Herz gewährt. In der klöſterlichen Einſamkeit hätte dem Künſtler nur die Stille des Gemüths und leidenſchaftloſe Ruhe zur Hülfe gereichen können. Aber ſelbſt für religiöſe Stoffe leitet nicht der ſtete Feiertag der Religion, ſondern das Leben in der bewegten Wirklichkeit allein zu voller Schönheit und lebendiger Kunſt. In dieſem und weiterem Sinne läßt ſich das Vorwärtsſchreiten der Malerei als ein ſtets abſichtliches Entfernen von klöſterlicher Dumpfheit und weltabſagender Weihe betrachten. Faſt der einzige Fra Angelico iſt durch die Kloſterruhe, die Demuth und fromme Eingezogenheit des Wandels in ſeiner Kunſt emporgehoben worden. Dennoch ſtellt ſich auch für ihn dieſe ſelige, im Schmerz der Unwürdigkeit kränkelnd ſüße Vertiefung zugleich als Schranke ſeines lieblichen Talentes feſt, das in dem eigentlich Menſchlichen zu keiner Ausbildung gelangt iſt, während der in bunten Abentheuern umhergeworfene Fra Fi-

lippo Lippi durch dieſen ſelbſtgewählten nahen Umgang mit der Welt für den Ausdruck menſchlicher Charaktere, Sinnesweiſen und Eigenthümlichkeiten ganz anders gefördert, und doch wieder zu dem Bedürfniß religiöſer Heiligung zurückgeführt wird, wenn er auch ſelbſt bei Darſtellungen ſtrenger Andacht oft einen fauniſchen Zug nicht von ſich abhalten kann.

Nun treten zwar die Dominicaner und Franciscaner, deren Entſtehen mit dem Beginn unſerer Periode parallel geht, aus der klöſterlichen Beſchloſſenheit heraus, und miſchen ſich unter das Volk; die Dominicaner unter die höheren, die Franciscaner unter die niederen Stände; ſie betteln, unterrichten, predigen, und es fehlt ihnen weder an dem reichen Anblick menſchlichen Daſeins, noch an eigenen Streitigkeiten und lebendigem Fortſchreiten. Was aber der Verſchmelzung mit dem Weltweſen zum Trotz als ein immer gleichmäßiges Hinderniß daſteht, iſt der Zweck, zu welchem dieſer Umgang erlaubt, dieſe Einmiſchung geboten wird. Es bleibt immer nur wieder der geiſtliche Orden ſelbſt, mit ſeiner Wohlfahrt und Ausbreitung, was als Ziel vorgeſteckt iſt, immer der kirchliche Beruf, immer die Unterwerfung unter diejenigen Gelübde, welche die eigenſte Seele, das innerſte ſubjective Gefühl von der eigentlich menſchlichen Empfindung und Thätigkeit trennen, und ſtatt ihrer die mönchiſche Entſagung befehlen. Die freie Kunſt jedoch kann nur mit dem Sinken ihrer religiöſen Intereſſen ſteigen. Ihr Zweck iſt auch in heiligen Stoffen nicht die Religion als ſolche, ſondern die geiſtdurchathmete Sinnengeſtalt, nicht die Erhebung zu Gott, ſondern das Hineinziehn ſeines tiefſten Geiſtes in die Formen und Begebniſſe, Charaktere und Handlungen der menſchlichen Wirklichkeit, und das gemäße Verweben beider. Für ſolche Art vermittelnder Einigung darf der Künſtler nicht nur einer dieſer Welten ausſchließlich mit allem ſeinen Sinnen und Wollen angehören. Er muß für beide die gleich vertheilte Liebe hegen, und ſoll ein Uebergewicht der Neigung geſtattet ſein, ſo wird er immer noch als Künſtler gewinnen, wenn ſich die Wagſchaale ſeiner Freude und Luſt, ſtatt mit den Zwecken der Religion und

Kirche, vielmehr mit dem Leben der Natur und der Regſamkeit des Welttreibens anfüllt.

Wenn aber die Klöſter aus dieſen und andern Gründen nicht der Hauptſitz der Malerei und die Mönche nicht ſelber Künſtler geworden ſind, ſo iſt dennoch ein weſentlicher Einfluß des Mönchthums auch auf dieß Gebiet des Mittelalters nicht zu läugnen. Beſonders in Italien, als dem urſprünglichen Lande der abendländiſchen Kirche und der Klöſter. Denn ein nicht unbedeutender Kreis der dargeſtellten religiöſen Stoffe befaßt die chriſtliche Buße und Heiligung, für welche die klöſterliche ſtrenge Ascetik in der Wirklichkeit ſelbſt das beſte Vorbild liefert, und auch die Anſchauung mannichfacher Ordenstrachten und Oertlichkeiten giebt. Außerdem pflanzt ſich in den Klöſtern am lebendigſten die Tradition von den Thaten, Erduldungen und Miraceln älterer und neuerer Heiliger fort, und kann durch ihre verherrlichende Ueberlieferung um ſo nachhaltiger wirken, je provinzieller und localer die Verehrung beſtimmter Heiliger als Schirmer und Beſchützer einer Stadt, einer Kirche und Gemeine wird. Dieſe heimiſche Nähe entzündet in der täglichen Verflechtung der Legenden und ihrer Helden mit den eigenen Leiden, Wünſchen und Hoffnungen die Seele zu einer Frömmigkeit, welche nicht nur die Erzählung der Wunder und Paſſionsgeſchichten gläubig auffaßt, ſondern ſich zu voller Mitempfindung in die Pein und Seligkeit der Marter zu verſenken getrieben fühlt. Ich will nur an die Energie erinnern, zu welcher das Beiſpiel und die Lehre des heiligen Franciscus die ſchwelgende Schwärmerei des Schmerzes um die Leiden Chriſti vertieft. Und was nun in dieſer Weiſe für das Kloſterleben gilt, findet zum Theil ſeine Anwendung auch auf die Geiſtlichkeit und den Cultus überhaupt. Geiſtliche, Biſchöfe, Päbſte und Cardinäle, die Pracht der Kirchen, die großen Proceſſionen und feierlichen Acte des Gottesdienſtes ſpielen in der italieniſchen wie in der früheren niederländiſchen Malerei eine bedeutende Rolle.

Eilfte Vorlesung.

Bei der Richtung unserer Periode auf die immer verweltlichtere Ausgestaltung selbst der religiösen Stoffe, bis die profanen Kreise des Lebens für sich selber den einzigen Inhalt abgeben, scheint nun, dem Mönchsthum und Klosterleben gegenüber, das Ritterthum nicht nur ein reicheres Förderungsmittel zu bieten, sondern auch der zunächst geeignetere Quellpunkt und Sitz der Malerei sein zu können. Denn dem Ritter vor allem ist das frohe Hinausschweifen in alle Weiten der Länder und Meere, der Anblick mannichfacher Völker, der Besuch der Höfe, der freie Verkehr mit Frauen und Jungfraun, die Berührung mit vielseitigen Charakteren und Leidenschaften gestattet, ihm ist die Verwickelung in bunte Abentheuer vergönnt, und dadurch der Sinn und das Auge für menschliche Gestalt, Stellung, Bewegung, für Pracht und Herrlichkeit auch des irdischen Lebens aufgeschlossen. Mit diesem Eintritt in den Genuß der Welt ist außerdem der Trieb nach Schönheit und Kunst verbunden, und theils ein christlicher Sinn überhaupt, theils der enge Anschluß an die Kirche in ihrem Streit gegen die Feinde der Christenheit gepaart; ein Kampf, der das gebildete Morgenland mit dem Occident nicht nur in Conflict, sondern ebensosehr in einen geistig bereichernden Austausch von Anschauungen, Künsten und Lebensgewohnheiten bringt. Dennoch hat das Ritterthum aus sich selbst heraus weder in irgend einem Lande Malerei hervorgetrieben, noch hat es sich zu irgend einer Zeit dieser Kunst als ihr vornehmlichster Inhalt darbieten können. Im Gegentheil läßt die Malerei nicht nur die gleichzeitige in Gewandtheit ihr vor-

ausgeeilte Poeſie bei Seite liegen, ſondern reproducirt auch in ſpäteren Jahrhunderten, als ſie, äußerlich genommen, dazu befähigter ſcheint, die Stoffe dieſer ritterlichen Blüthe der Kunſt ſo wenig, daß ſie ſogar ganz entgegengeſetzte Sphären anbaut. Der letzte Punkt iſt leicht zu erklären. Schon das fünfzehnte Jahrhundert und mehr noch das ſechszehnte und ſiebenzehnte liegen im Innern und Aeußern zu weit ab von dieſer entſchwundenen Welt, um ſie maleriſch erneuen zu wollen. Denn die Malerei, es läßt ſich nicht oft genug wiederholen, bedarf am meiſten eine ihrer Darſtellungsart entſprechende vorhandene Wirklichkeit, deren Formen und Colorit, Charaktere und Ausdruck ſie künſtleriſch verarbeitet. Unſere heutigen Maler blicken zwar, in ihrer Rathloſigkeit, was denn zu malen ſei, aus zufälliger Mode oder in dem irrthümlichen Glauben, alles Poetiſche müſſe maleriſch werden, mitunter auch in das Ritterthum zurück. Die Einſichtigen jedoch, angeregt von der poetiſchen Stimmung, welche unvergänglich von dorther hinüberklingt, benutzen nur im Allgemeinen Situationen und Coſtume jener Tage; die Charaktere, Geſtalten, den Ausdruck und die Motive hingegen gewinnen ſie ſich lebendig aus der Anſchauung ihrer eigenen Zeit. Und da können ſie ſich glücklich ſchätzen, wenn dieß Heutige mit dem, was nie in der Malerei wahrhaft fortgelebt hat, nach Innen und Außen zuſammenſtimmen will.

Wir brauchen deshalb an dieſer Stelle nur die Frage zu beantworten, weshalb die vollere Entwicklung der Malerei erſt mit dem Verfall des Ritterthums eintritt, und aus der Kraft deſſelben weder ihre eigentliche Bildung noch ihre Stoffe zu entnehmen hat.

Von außen her entſprungen aus dem Kriegsdienſte zu Roß, welchen ſchon im früheren Mittelalter der Lehnsadel und die mächtigeren Freien leiſteten; feſter ſodann durch die Waffenſpiele ausgebildet, zu denen ſeit dem zehnten Jahrhundert bereits nur zugelaſſen wurde, wer auch in den Krieg zu Pferde zog, ſchieden ſich endlich durch die Kreuzzüge beſonders die Ritterbürtigen, als die wohlberittene, waffengeübteſte nächſt Umgebung der

Könige und Fürſten, immer ausdrücklicher von dem übrigen Troſſe ab, der buntgemiſcht vorwärts drang, die Sarazenen zu beſiegen, ſo daß endlich von der Mitte des zwölften Jahrhunderts an die Ritterſchaft der verſchiedenſten Völker ihren corporativen Zuſammenhang zu ſtets genauer beſtimmten Sitten, Geſetzen, Pflichten und Rechten ausarbeitet.

Zu dem eigentlichen Ritterthum aber geſtaltet ſich dieß Adelsleben der Fürſten und Herrn in Krieg und Frieden ebenſoſehr aus anderen geiſtigen Bedürfniſſen.

Das frühere Mittelalter iſt eine barbariſche Welt ungezügelter Leidenſchaften, die um ſo rückſichtsloſer toben und ſtreiten, je markiger in Entſchluß und That die urſprüngliche Naturkraft bleibt, aus der ſie hervorbrechen. Die Kirche freilich zwingt zur Buße, doch nur mit der Macht geiſtlicher Autorität, und die vorübergehende innere Zerknirſchung hält gegen die Schwäche oder Wildheit des Charakters ſelten aus. Auch die weltlichen Inſtitutionen des Feudalſtaats, der ſich zu immer feſteren Geburtsrechten oberſter belehnender Gewalt und gewaltloſer Unfreiheit, mit allen Mittelgliedern der Abhängigkeit nach Oben und der durch Schutz verpflichtenden Macht nach Unten fortbildet, ſtets aber neuen, durch Gewalt allein geſchlichteten Kämpfen anheimfällt, — auch der Staat und vor Allem die ſocialen Verhältniſſe ſind noch nicht zu der ſichern Kraft gediehn, in welcher ſie fähig werden, von Hauſe aus durch Erziehung und dauernde Subſumtion die Leidenſchaften zu zähmen, und den freien Einklang jedes Einzelnen mit Geſetz und Sitte lebendig zu machen. Die durch den ganzen Menſchen hindurchgreifende Sittlichkeit in höherer Bedeutung des Worts fehlt. In dieſen Zuſtänden ſucht nun der Drang nach ſubjectiver Bildung, als er zuerſt ſich regt, ſich von Innen her ſein eigenes Bereich zu ſtiften. Der nächſte Inhalt, den dieſer Trieb ergreifen kann, iſt das, wonach jedes freie Individuum im Mittelalter ſtrebt, die Selbſtſtändigkeit der eigenen Perſon und deren abſolute Anerkennung. Denn der Menſch, der durch Converſion des Gemüths vor Gott Gnade zu finden die frohe Gewißheit hat, iſt ſich dadurch als Chriſt

und Perſon von unendlichem Werth geworden, und wenn er nun gegen die Welt hinaustritt, um in ihr ſich, im Angeſichte der durcheinander gewirrten Wirklichkeit, aus ſich ſelbſt ein reineres Daſein zu gründen, hat er zunächſt ſelber nur dieß eigene Selbſt vor Augen, das auch außerhalb der Kirche die gleiche Geltung erlangen will. Die irdiſchen Unterſchiede jedoch verlieren nur vor Gottes Richterſtuhl ihre ausſchließende Beſchränkung, in den concreten Verhältniſſen des mittelaltrigen weltlichen Lebens üben ſie ihr um ſo volleres Recht aus. Die durch Geburt Abhängigen und Unfreien dürfen noch keinen Anſpruch auf die Vorzüge machen, die das Ritterthum gewähren ſoll. Nur die adligen Freien ſpitzen den Werth und die Anerkennung ihrer Selbſtſtändigkeit zu der Vorſtellung unbefleckter Ehre zu, die jetzt bei dem Eifer nach Bildung und Sitte immer weniger ohne Courtoiſie des Benehmens, ohne Anmuth in Gang, Gruß, Sprache zu erwerben iſt, für jede Abweichung von der feſtgeſtellten Form, für jeden verletzenden Blick, jedes feindliche Wort mit Leib und Leben einſtehn muß, und da Krieg das Loſungswort der Zeit iſt, auch für den Kampf der Ehre zum Schwerdt und zur Lanze greift. Der Muth der Tapferkeit bildet die Grundlage ritterlicher Ehre. Aber die blutige Wuth regelt ſich zu ſtrenger Geſetzmäßigkeit und edler Großmuth, und die ſonſt nur practiſche Vertilgung wird ſelbſt im Kampfe auf Leben und Tod zu einem theoretiſchen Spiel der bis zur Kunſt geſteigerten Virtuoſität im Gebrauche bevorzugter Waffen. Der Sieg der Ehre iſt es, um welchen die Ehre nach Siegen ſtrebt.

Die freie Anerkennung des ganzen Selbſt kann jedoch durch den Glanz der Ehre nicht durchweg befriedigt werden. Das eigenſte Gemüth findet nur dann ſich wahrhaft anerkannt, wenn ein zweites Gemüth, dem es ſich völlig gewidmet hat, ſich nun auch ausſchließlich nur ihm ergiebt. Die Liebe allein vollendet den Genuß der Ehre; dieß Seelenſpiel, in welchem die waffenloſe Frau zu freiem Austauſche das verweigert oder gewährt, was durch kein Schwert ſich erbeuten läßt, da es Werth nur als unerzwungene Gabe behält, als Lohn für Schönheit, Aus-

dauer und Tapferkeit. Die Liebe verſüßt die Ehre und wird ſelber der ſtrahlendſte Ehrenkranz. Sie kennt nur die Treue der freien Wahl, und verſchenkt ihr Kleinod ungeſchmäht ſelbſt gegen die Pflichten, die Ehegatten binden.

Jemehr nun das Ritterthum in den vorhandenen Lebensverhältniſſen nur dieſen Seiten erſt eine neue Geſtalt giebt, um ſo mehr erfindet es in ſeiner Sphäre einen ſtets weitergezogenen Kreis von Regeln und Gebräuchen, deren ſtricte Befolgung die Rohheit nach Innen und Außen abſtreift, die Erziehung ordnet, und für Auge, Arm und Herz, für Anſtrengung und Freude ein ideales Ziel erhebt, das jeder adelige Sinn zu erreichen verſuchen muß, da nur durch dieſes Bemühn die Güter zugänglich werden, welche der Geiſt der Zeit als höchſten Preiß zuerkennt. Um den allgemeinen Wettkampf mit Ruhm zu beſtehn unterziehen ſich Fürſten und Edle den gleichen Pflichten und dem beſchwerlichſten Dienſt. Doch ſtatt zu erniedrigen und als Feſſel zu hemmen, befreit vielmehr dieſe Unterwürfigkeit, und macht das Herz und den Muth erſtarken. Denn wie die klöſterliche Zucht durch Buße allein die Ausſicht auf das Himmelreich eröffnet, ſo führt auch nur der Dienſt des Ritterthums, mitten in einer ungebändigten Welt, in das nächſte dieſſeitige Paradies menſchlicher Anmuth und Schönheit ein.

Der Kirche zum Kampfe gegen die Ungläubigen, zur Bewahrung des eroberten Grabes, zum Schutz derer, die es wallfahrend beſuchen, einverleibt, wiederholt ſich zwar auch hier noch einmal ein Mönchsthum der Keuſchheit und des Gehorſams. Wenn aber die Ordensritter auch dem Eigenwillen und der Liebe entſagen, ſo verbinden ſie dafür mit der geiſtlichen Macht und Würde um ſo glorreicher im Turnier- und Todesſpiel der Waffen die Ehre des eigenen Ruhms, und vermehren in ihr zugleich die Ehre und Herrſchaft des Ordens, dem ſie geweiht ſind. — So bildet die perſönliche Selbſtſtändigkeit in ſprödeſter mittelaltriger Geſtalt den eigentlichen Mittelpunkt des Ritterthums, aber ſie wird durch Lehnstreue erweitert, durch geiſtliche Ordensregeln und lange Erziehung zum Krieges- und Frauen-

dienſt gezähmt, durch religiöſe Frömmigkeit vertieft, gehoben durch Liebe, geadelt durch den Schutz, den die Kunſt der Waffen den Unbeſchützten großmüthig angedeihn läßt.

Deſſenungeachtet bleibt das ritterliche Leben, wie reich es auch nach Außen hin erſcheinen kann, doch an innerem menſchlichem Gehalte im Ganzen noch arm. Kirche, Vaterland, Vaſallenſchaft und Familie werden hineingezogen, es behält jedoch ſowohl als Geiſtlichkeit eine nur negative Stellung gegen die Bande des Bluts und Patriotismus, als es auch in ſeiner weltlichen Form aus allen übrigen Verhältniſſen heraushebt, die wahrhaft erſt das menſchliche Daſein gliedern und erfüllen. Denn jeden Einzelnen theilt es dem Einen großen Ritterorden zu, der ſich über Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, England, Scandinavien, das weſtliche Deutſchland u. ſ. f. mit national modificirten Sitten und Regeln freilich, doch im Weſentlichen mit den gleichen Zwecken und Geſetzen ausbreitet. Die perſönlichen Abentheuer entziehn dem Staat, die Burgen und Schlöſſer ſcheiden von den Städten, Roß und Turniere, Feſtlichkeiten und Krieg von Ackerbau, Gewerk und Handel ab; die Erziehung an fernen Hofhaltungen entfremdet dem Leben in der Familie, und ſelbſt die Liebe und Treue, die ſtatt der Ehe nur ſich ſelber zum Ziel hat, lockert dieß heilige Band, das zu verletzen ſogar Liebespflicht ſein, und Ehre bringen kann. Wie ſehr deshalb auch das concrete Individuum außer ſeiner Ritterlichkeit noch König oder Vaſall, Sohn, Bruder, Vater und Gatte iſt, und auch dieſen Verhältniſſen ſeine Thätigkeit mit mehr oder weniger Klugheit, Größe des Charakters und Fülle des Herzens widmet, ſo wird es doch unmittelbar, ſobald es in dem Geiſte chevalereſker Tugend und Ehre allein handelt, aus allen ſonſtigen Lebenskreiſen ebenſoſehr wieder herausgerückt, und gehört als Gleicher unter Gleichen nur demſelben Boden an, auf dem es keine andere Geſinnungen als die übrigen Genoſſen zu hegen und keine andere Pflichten zu erfüllen hat. Das Ritterthum trägt in ſeiner weltlichen Sphäre über jede anderweitige Particularität durch den ähnlichen Gedanken der Einigung und Gleichheit hinaus, welchen

die Eine Mutter Kirche früher bereits für ſich in Anſpruch genommen hatte, und den erweiterter noch die moderne Aufklärung und Bildung, als Norm der Urbanität und geſelligen Höflichkeit, für Benehmen, Kleidung, Lebensanſicht und Ausdrucksweiſe zur wechſelnden Tagesordnung macht.

Schon dieſer Grundcharakter verbietet das Emporblühn der bildenden Kunſt und näher der Malerei aus dem Schooße des Ritterthums. Die Großen und Edlen bedürfen zwar der Architektur für ihre Palläſte und Burgen, jedoch die nöthigen Bauten aufzuführen überlaſſen ſie den Bürgern und Handwerkern. Denn die Baukunſt am meiſten beruht auf Wiſſenſchaft und Handwerk, der Ritter aber ſteht als Ritter der Wiſſenſchaft fern, und kennt keine andere Handwerkskunſt, als die Kunſt des Waffenhandwerks, die ihn über den Bürger ſtellt und von ihm abſondert. Der früher behauptete Zuſammenhang des Templerordens mit den alten Bauhütten iſt neuerdings ſiegreich widerlegt. So hat auch die Ritterſchaft keine eigenthümliche Formen der Architektur erſchaffen. Sie hat auf ihre Schlöſſer, Brücken, Thürme, Mauern denſelben Typus übertragen ſehn müſſen, den der allgemeine Sinn der Zeit für Kirchen, Klöſter und Städte geltend machte. Anders ſchon verhält es ſich mit der Sculptur. Nicht als ob die Ritter Bildhauer geworden wären. Dazu ſetzt auch dieſe Kunſt, die außerdem mit der Architektur in engſter Verſchwiſtrung blieb, in viel zu hohem Grade ein ſorglich erlerntes Handwerk voraus. Aber die Ritter waren wie die griechiſchen Wettkämpfer gleichſam lebendige Sculptoren. Die Ausbildung des Körpers zur Anmuth der Stellungen, Bewillkommungsgrüße und Reihentänze, die Kunſt im Tummeln der Roſſe, der Triumph, nicht der Stärke allein, ſondern der geregelten Schönheit in Führung der Waffen, das iſt die neue Plaſtik, welche ſich, im Gegenſatze der übrigen Barbarei, vom Styl majeſtätiſcher Hoheit ab bis zur Grazie der Zierlichkeit hin muſterhaft ausbildet. Es iſt eine freie ſelbſt in theoretiſcher Abſicht getriebene Kunſt; eine Kunſt aber, die ſich in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit ſo ganz zum alleinigen Zweck hat, und hierin

ſoſehr ſchon ihre volle Befriedigung findet, daß ſie des Erzes und Steins nicht bedarf, um ihre Formen feſtzuhalten und ihre Geſtalten dauerhaft zu machen.

Für die Malerei nun gelten theils die ähnlichen Gründe, theils treten neue hinzu. Auch ſie noch bleibt in Bereitung, Miſchung und Auftrag der Farben wie in Form und Zeichnung vielfach an ein müheſeliges Handwerk gebunden, zu dem ſich der ritterliche Arm nicht bequemen durfte. Denn dieſer Arm war lebenslang dem Ruhme des Kriegs gewidmet, und hätte ſelbſt bei dem beſten Willen zu der friedlichen Beſchäftigung der Malerei weder die Muße gefunden, noch bei der ſteten Handhabung ſchwerer Waffen die Stätigkeit und Gewandtheit der Hand bewahrt, welche der Pinſel nothwendig macht. Malerei und Ritterthum ſtehen ſchon in dieſer Rückſicht ſoweit auseinander als Lanze und Malerſtock verſchieden ſind. Doch ich will mich bei äußeren Gründen nicht aufhalten. Es giebt genug innere und tiefere.

Wir haben die nächſte Aufgabe der Malerei dahin feſtgeſtellt, daß ſie die religiöſen Stoffe der vorigen Epoche mehr und mehr durch die menſchliche Geſtalt und den vollen Ausdruck menſchlicher Empfindung beleben müſſe.

Wenn hiefür der eindringende Blick auf die Gegenwart unerläßlich iſt, ſo kann auch die Forderung nicht ausbleiben, daß die Malerei ſich in Local, Coſtüm und Charakteren ſchlechthin national ja provincial ſelbſt abſchließe. Denn bei dem erſchöpfenden Einleben in die äußere Form und innere Seele iſt dem Maler ganze Epochen hindurch nur das Nahe, Gewohnte wahrhaft zugänglich. Er kann nur im Heimathlichen vollſtändig mit Auge und Gemüth zu Hauſe ſein. Nach dieſer Seite giebt es keine individualiſirendere Kunſt als die Malerei. Verliert ſie ihren Kern gedrungener Nationalität, geht ſie aufs allgemein Menſchliche der Form, der Färbung, des Ausdrucks los, ſo iſt ihre Friſche dahin, ihre Fülle in Kahlheit verwandelt, und aller academiſchen Regeln zum Trotz fehlt ihr der eigentlichſte maleriſche Grundzug. Was iſt nicht alles von Raphael's

Idealen gerühmt worden. Und doch läßt ſich in ſeinen Werken, wie in den ſchönſten Geſtalten jedes anderen bewunderten Malers, in Körperproportion, Geſichtszügen, Ausdruck der nationale Typus wiederfinden, der die Meiſter lebendig umgab, und den ſie nur mit der Kunſt überhaupt, mit dem beſondern Inhalt und erwählten Problem in Uebereinſtimmung zu bringen hatten. Das Nationale iſt es, was auch in der Kunſt den Menſchen am tiefſten ergreift, und was er aus eigener Seele am energievollſten wiederſchafft. Mit dem erſten Abweichen bereits von dieſem directen Wege büßt die Malerei in Italien wie in den Niederlanden die größten Vorzüge ein. Das Ritterthum aber widerſtrebt der nationalen Begrenzung, und kann ſchon um dieſer ausweitenden Allgemeinheit willen kein Anknüpfungspunkt für den neuen Fortgang der Malerkunſt werden.

Ein zweiter Grund hat den gleichen Urſprung. Wie ſehr unſere Periode auch in ſteigendem Grade aus der Natur und dem vorhandenen Volksleben theils die Form ihrer Darſtellung, theils den Inhalt derſelben ſchöpft, ſo iſt ſie dennoch zur Blüthezeit des Ritterthums gerade ausſchließlich noch mit religiöſen Stoffen beſchäftigt. Alle ihre Anſtrengungen müſſen ſich zunächſt darauf richten, ſoviel ſie es vermag, die Begebniſſe der Bücher Moſis, der Evangelien, der Apoſtelgeſchichte, der Apokalypſe zu lebensreichſter Anſchauung hinzuſtellen. Die katholiſche Malerei hat dem Glauben das zu erarbeiten, was er in ſeiner Sphäre aus eigenen Mitteln nicht leiſten kann: die ſinnlich gemäße Gegenwart ſeiner Geſchichten, Wunder und Verheißungen. Sie am meiſten vereint die Seiten, welche der Cultus nur ungehörig aneinanderfügt, zu echter Durchdringung, indem ſie die ſinnliche Farbe und Form läutert und klärt, und damit dem geiſtigen Innern, das ſich in ihr verkörpern ſoll, durchgängig und entſprechend macht. Und hierdurch erfüllt ſie eine doppelte Aufgabe. Sie verſinnlicht dem Menſchen den Glauben zu wirklichen und doch geiſtigen Geſtalten, und giebt zugleich durch Local, Charaktere und Trachten, die ſie aus ſeiner vertrauten Umgebung entnimmt, die muthige Gewißheit, daß

auch das heimiſche nächſte Dieſſeits mit Gottes Geiſt und Weſen verſöhnbar ſei.

Dieſe höchſte Miſſion muß die Malerei ſchon im Weſentlichen hinter ſich haben, ehe ſie, durch ihre eigene Thätigkeit beruhigend losgeſprochen, ſich mit freiem Gemüth auf die Darſtellung profaner Kreiſe als ſolcher zu concentriren vermag. Das Ritterthum dagegen in der Epoche, in welcher die Malerei ihre neue Aufabe in der religiöſen Sphäre erſt zu ſuchen anfängt, bildet ſchon im Leben wie in der Kunſt, unabhängig von Kirche und Cultus, ſein eigenes Gebiet weltlicher Tapferkeit, Ehre, Liebe und Vaſallentreue, ſeine Etiquette des Krieges, ſeinen Glanz, ſeine fröhliche Pracht reichhaltig aus. An dieſer heiteren Wirklichkeit muß deshalb die Malerei vorübergehen. Nun erreicht zwar das Ritterthum in den Kreuzzügen ſeinen Gipfelpunkt. Was aber erſtreitet es in dieſen Kämpfen mit all ſeinem Heldenthum! Nichts als die leere Stätte, das bloß hiſtoriſche Local der Vergangenheit, durch deſſen Anblick es, ſtatt Chriſtus geboren werden, wandeln und ſterben zu ſehen, nur etwa den mitgebrachten Glauben an ihn ſtärkt. Um dieß wirkliche Grab iſt es der Malerei nicht zu thun. Sie ſoll im Gegentheil für jeden neuen Ort neu darſtellen, wie überall einſt und jetzt, Chriſtus geboren werde, leide, gekreuzigt ſei und auffahre gen Himmel. Denn in der Gemeine gehört das Leben und Leiden Chriſti allen Tagen und Orten an. Der national erfindende Maler macht jede Stadt zu Jeruſalem, jeden Hügel zum Calvarienberge, jeden Felſen zur Grabesſtätte, was er Wildes und Unbändiges findet zu Kriegsknechten, was er Edles erblickt zur Geſtalt des Heilands, was er Schmerzlichſtes ſieht, zu Maria und Johannes, und alles Unſchuldige und Reine wird ihm zu den Engeln auf dem entſiegelten Grabſtein des Herrn. Für die innere Seite liefern ihm die Evangelien und Legenden, für die äußere die eigene Gegenwart den voller ſtrömenden Quell, will er auch noch ſo naiv bemüht ſcheinen, das Geweſene in ſeinem wirklichen Hergange zu wiederholen. Die ſchöne Kunſt, welche dem Ritterthum wie ihr das Ritterthum zuſagt, und die

aus demſelben zu erneutem Glanze entſpringt, iſt allein die Poeſie.

Die höchſten Zwecke des ritterlichen Lebens, ſahen wir, gehn aus dem Mangel an Befriedigung in den Zuſtänden hervor, wie die vorhandene Gegenwart ſie darbietet. Je weniger die Wirklichkeit ſelbſt genügt, je mehr bildet ſich außerhalb ihrer die innere Veredlung des Subjects, die Erhebung ſeiner in ſich ſelbſt aus. Und was dieß Ideal an den Verhältniſſen geltend macht, die es in ſich hineinnimmt, iſt ſtets nur die gleiche Form, welche die eigentlichen Geſchäfte des Staats und bürgerlichen Rechts, als Staats und Rechts, die Sittlichkeit der Ehe als Ehe, das Leben der Geiſtlichkeit als Geiſtlichkeit im Ganzen nicht umwandelt, ja den Geboten dieſer Sphären ſich nicht ſelten entgegenſtellen muß. Auf ſolche Art in der Wirklichkeit ſelbſt von der Wirklichkeit wieder abgeſchieden, bleibt das Ritterthum in ſeinen eigenſten Intereſſen ein Werk, das die Vorſtellung von einer geläuterten Welt der Schönheit und Sitte aus ihrer eigenen Tiefe zu Tage fördert, und das für ſich ſelber befriedigen ſoll. Wenn nun zu dieſem Sinnen und Kämpfen noch durch Glaube, Treue und Liebe die volle Empfindung und Leidenſchaft hinzukommt, die den ganzen Menſchen durchdringt, ſo iſt näher die Phantaſie als der mütterliche Boden anzuſehn, der die Blume des Ritterthums nährt, und ihre duftigſten Blüthen ſich aufſchließen läßt. Das Ritterthum in ſeiner Wirklichkeit ſchon iſt die unmittelbare Poeſie des mittelaltrigen Lebens. Die Poeſie des Lebens aber führt am ſicherſten zur Poeſie der Kunſt. Soll nun der Ritter Künſtler ſein, ſo kann er ſich nur einer Kunſt widmen, die ihre inneren Conceptionen ohne weiteren Umweg in's Leben ruft; einer Kunſt, deren äußeres Material Jedem von Jugend auf bekannt, und für geiſtigen Ausdruck auch ſonſt ſchon geläufig iſt. Dieſe Vortheile gewährt die Dichtkunſt allein. Dichten läßt ſich im Kriege wie bei Gelagen; auf Heereszügen wie im Labyrinthe der Gärten und vor dem Altan der Schönen. Dem leichtgemeſſenen Worte theilt der Rhythmus des eigenen Pulsſchlags

Bewegung zu, die innere Muſik der Seele erſchafft ſich ſelber den Wiederklang des Reims, und bedarf es noch, zu verſtärktem Ausdrucke und lieblicherer Kunſt, der Melodie, nun ſo verleiht die gütige Natur dem Herzen Stimme und Geſang, in die Saiten zu greifen iſt bald erlernt, und fällt auch dieß der Hand zu ſchwer, ſo giebt es auf allen Burgen, an allen Höfen Gaukler und Geiger die Menge.

Wie nun Ehre, Liebe, Tapferkeit und Courtoiſie nur den Ruhm des einzelnen innern Subjects betreffen, in deſſen Glanz ſich die Herrlichkeit der ganzen Ritterſchaft ſpiegelt, ſo iſt es auch die lyriſche Poeſie, mit der dieſe neue Dichtkunſt den Anfang macht, indem ſie bald zierlich und klar, reizend, ſcharf und flüchtig das Glück und die Schmerzen der Liebe beſingt, die Schönheit preiſt, von der Freudigkeit der Schlachten, dem Pomp der Turniere, der Luſt der Gelage wiedertönt, oder der ſtachelnden Eiferſucht, dem Haß und der Rachſucht geflügelte Worte leiht, und ritterlich keck den Uebermuth der Großen, die Heuchelei der Geiſtlichen mit hellem Spott verfolgt; bald tiefer ſich in's innre Gemüth, in Liebe und Treue, Schönheit der Jungfraun und Schönheit des Maien mit ſeinen Blumen und Vögeln hineinſpinnt, doch monotoner in Empfindung und Ausdruck nur im Wechſel der Form und in Echofülle des Reims unermüdet und reich iſt.

Das Ritterthum bleibt aber bei der innern Vorſtellung nicht ſtehen. Seine Phantaſie durchwebt auch das äußere Leben, und treibt in die Welt zu Kämpfen und Siegen in mehr oder minder myſteriöſen und weltlich ſeltſamen Aventüren hinaus. Doch auch dieſe äußere Pracht erweckt das Bedürfniß der Plaſtik und Malerei ebenſowenig, als bei den Neapolitanern die Luſt und das Talent erwacht iſt, die landſchaftlichen Zauber ihrer heimiſchen Natur in Gemälden zu erneuern oder zu ſteigern. Selbſt die epiſche Poeſie, zu der es das Ritterthum brachte, hat das veranſchaulichende Element, durch welches die Dichtkunſt auf ihrem eigenen Boden zur epiſchen Malerei werden kann, nur in relativ geringem Maaße in ſich hineingezogen. Ja ſie wird be-

sonders nach dieser Seite hin, im Gegensatz des selber noch plastischen Homer und malerischen Boccaz, sowie dem wirklichen Volksleben gegenüber, theils in Allegorieen trocken, theils phantastisch in abentheuerlicher Erfindung ritterlicher Wunderthaten des Muths, der Frömmigkeit und Liebe.

In allen diesen bisher betrachteten Beziehungen endlich, in Rechten und Pflichten, Zwecken und Benehmen, in Leben und in Kunst steht die Ritterschaft den übrigen Ständen weit abgetrennter noch gegenüber als selbst die Geistlichen und Mönche dem gesammten Volk.

Hierin können wir einen dritten Hauptgrund für die Ohnmöglichkeit suchen, daß die Malerei sich innerhalb des Ritterthums ihren Hauptsitz aufzuschlagen vermag. Denn in den Zeiten selbst, in welchen sie sich ganz auf religiöse Darstellungen beschränkt, ergreift sie diesen Inhalt nicht etwa nur der Geistlichen und Ritter wegen, sondern sie will umgekehrt eine Dolmetscherin sein, welche die heiligen Geschichten und Lehren allen und jeden verständlich macht, die Augen haben, um zu sehn, und Gemüth, um zu empfinden. Priestern und Laien, Rittern und Bürgern, Hörigen und Freien will sie die gleiche Erbauung, den gleichen Genuß bieten, und wird das Bedürfniß und die Erquickung der ganzen Nation.

So kann sie von dem Stande nicht ausgehn, der, wenn er sich auch der Kirche in Sachen des Glaubens unterwirft, doch in allen sonstigen Kreisen bevorrechtigt nur seinen eigenen Conventionen folgt, und mit wallenden Büschen in glänzendem Waffenschmuck von den hohen Rossen aristokratisch auf die Häupter der niedriger Geborenen herabblickt. Die Malerei ist in Inhalt und Form, in Stoffen, Gestalten und Farben eine Kunst des Volks, eine demokratische Kunst, welche die Einhegungen priesterlicher und ritterlicher Vorrechte siegreich durchbricht, doch eben sosehr, um nicht selber ausschließlich zu werden, alle Elemente des vorhandenen Lebens für ihre Darstellungen benutzen muß.

Um so mehr daher hat sie auch aus dem Ritterthume, so viel es sich thun ließ, Vortheil gezogen. Sie hat sich den Prunk

der Höfe, den Glanz der Rüſtungen, die freiere Bewegung des Körpers, das feinere Benehmen, den Ausdruck adligen Sinns, die Charakterkraft und Tapferkeit, die Richtung auf Poeſie und Kunſt, die Frömmigkeit und frohe Luſt am Genuſſe der Gegenwart zu ſtatten kommen laſſen, und man kann das Ritterthum als eines ihrer Beförderungsmittel aufzählen. Aber die Malerei begnügt ſich weder mit den Formen, welche dieſe Sphäre ihr zu liefern vermag, noch macht ſie den näheren Inhalt derſelben zum Stoff ihrer Erfindungen, und da ſie ſich überhaupt erſt reger zu einer Zeit entwickelt, in der das Ritterthum bereits unaufhaltſam tiefer und tiefer herabſinkt, kann ſie auch nur Geſtalten auf ſich einwirken laſſen, welche dieſe Auflöſungsepoche vor Augen bringt.

Zwölfte Vorlesung.

Zu den angeführten allgemeinen Gründen treten, sowohl in Betreff des Klosterlebens, als auch in Rücksicht auf das Ritterthum, noch speciellere Umstände hinzu, verschieden je nach der Aufgabe, welche die Kunst unserer Periode bei diesem oder jenem Volke zu lösen hat.

Wir wollen nur einen schnellen Blick erst auf die Italiener, sodann auf die Deutschen und Niederländer werfen.

Die italienische Kunst knüpfte im Mittelalter am frühsten ihre Umwandlung an die wiedererwachende Liebe für die Künste und Wissenschaft der Alten. Diese Richtung konnte weder aus den Klöstern, noch aus dem Ritterthume hervorgehn.

Was sich in Italien an litterarischen Schätzen des Alterthums aufgehäuft und erhalten hatte, fand allerdings selbst in den künstlerisch und litterarisch düsteren Jahrhunderten in den Klöstern die relativ sicherste Aufbewahrung. Aber die Klöster waren der Hauptsache nach doch nur ein Stapelplatz für Handschriften. In dem vervielfältigenden Abschreiben derselben thaten sich bekanntlich früh schon die Benedictiner hervor; später sodann im eilften und zwölften Jahrhundert, in Frankreich besonders, die mit strengerer Ordensregel von dem Hauptstamm sich abzweigenden Carthäuser und Cistercienser. In Italien dagegen verlor sich um die gleiche Zeit der Fleiß des Sammelns, statt sich zu steigern, fast gänzlich, und war auch im dreizehnten Jahrhunderte noch nicht wieder erweckt. Denn obschon in dieser Epoche die Orden der Dominicaner und Franciscaner ihren Wohnsitz zum Theil auch in den Städten finden, und dort mit

Eifer den Unterricht in höheren und niedern Schulen übernehmen, so haben dennoch gerade diese neuen Orden keine Vorliebe für die Werke der classischen Litteratur, und zu größerer Gelehrsamkeit bilden sich unter ihnen aus eigenem Antriebe nur vereinzelte Männer aus. Die lebendige Freude an den Alten und die durch genauere Kenntniß angereizte Nachbildung und eigene Production hat deshalb schon seit ihrem Beginn, das vierzehnte Jahrhundert hindurch, nicht in den Klöstern mehr ihr eigentliches Asyl. Fürsten, wie König Robert von Neapel, der selber von sich rühmte, daß er lieber der Krone, als der Wissenschaften entbehren möchte; Männer, wie die Visconti zu Mailand, die della Scala zu Verona, die Este zu Ferrara werden in diesem Zeitraum die nächsten Beförderer classischer Bildung, und ziehen Gelehrte und Dichter mit der ähnlichen Gunst zu sich heran, mit welcher das Ritterthum auf den Burgen und an den Hofhaltungen der Großen die provencalische Poesie und den Minnegesang angespornt hatte. Nun steht Petrarca auf. Seit frühster Jugend großgezogen an Cicero's Weisheit und Virtuosität der Sprache, ausgebildet durch Studien zu Avignon und Bologna, durch Reisen nach Paris, Deutschland und den Niederlanden, durch den Verkehr mit den Besten seiner Zeit, durch Sammlerfleiß und dauernde Begier nach Kenntniß, schafft er nach Dante's Vorgang die provencalische, ritterliche Lyrik in neuem Geiste auflebender classischer Bildung um, doch von solcher Liebe ist er für die Sprache und die Thaten des Alterthums ergriffen, daß er seine italienischen Sonette, Canzonen und Sestinen als Spielereien betrachtet, durch seine Triumphe nicht siegen will, sondern den eigenen Dichterwerth nur nach seinem nachgebildeten lateinischen Epos schätzt. Boccaccio folgt ihm, wenn auch nicht in Vollendung der Lyrik, doch in der gleich feurigen Liebe, demselben eifrigen Studium römischer und griechischer Autoren, und hat vor ihm den Sinn für die romantische Epopöe voraus, die er mit reichem Geiste, wenn auch hin und wieder durch die Alten gestört, neu wiedererzählt, und überragt einen Nebenbuhler und Freund weit durch den Blick in die be-

wegte Gegenwart, die er als frohes Weltkind genießt, und in seinen schalkisch treuen Novellen für alle Folgezeit fortleben läßt.

Die Aufgabe der Klöster bestand nur darin, den Schatz der alten Litteratur die langen Jahrhunderte hindurch zu bergen und zu hüten. Und daß sie dieß mit Sorgfalt thun, ist zugleich eine seltsame Ironie des Schicksals. Denn das Studium der Alten ging bei den romanischen Völkern aus demselben Bedürfniß hervor, das die germanischen, je später, um desto vertiefter, durch die Reformation ihrer Kirche und ihrer weltlichen Verhältnisse befriedigten.

Das Alterthum aber ist unvergänglich, weil in ihm allein menschliche Freiheit, Bildung und Schönheit, im Menschlichen und Weltlichen selbst, noch ungestört von dem Bruch zwischen Kirche und Staat, Himmel und Erde, zur Spitze der Vollendung gediehn sind. Nun wollte zwar schon der Kampf der Kaiser gegen das Pabstthum den Staat von der Herrschaft der Kirche losreißen, dieser Versuch jedoch war noch zu sehr der erste allgemeine Streit um Macht, Besitz und wechselseitige Obergewalt, als daß er schon die menschliche Freiheit des Geistes in ihrem besonderen menschlichen Bilden und Schaffen, Denken und Genießen hätte bezwecken können. Die erwachende Liebe für die Kunst und Wissenschaft der Römer und Griechen hat ihren Ursprung dagegen in dem Bedürfniß, den ganzen Menschen von der negativen Stellung gegen die christliche Religion und Kirche zu befreien, ihm die Sicherheit eigener Bildung, den Genuß eigener Schönheit, die Versöhnung eigener Erkenntniß zu verschaffen. Bei der Barbarei des früheren Mittelalters und bei der Abhängigkeit von der christlichen Offenbarung konnte dieser Trieb nur da sich Nahrung gewinnen, wo die menschliche Bildung am reinsten und reichsten aus sich selber zur Entfaltung gekommen war. So wurden die Reste des Alterthums wieder hervorgesucht, und die Gewähr ihrer menschlichen Weisheit und Schönheit an die Stelle der alleinigen kirchlichen Autorität gesetzt. Doch eben deshalb kann diese profane Bildung nicht in den Klöstern ihre Stütze finden; die

weltlichen Machthaber mußten das beſchützen, was weltlich war, und weder einen religiöſen Inhalt noch eine nächſte religiöſe Wirkung hatte; wenn ſich auch der Zwieſpalt kirchlicher und claſſiſcher Bildung nicht ſogleich hervorthat.

Auf die Malerei nun aber übte das Studium der alten Litteratur keinen ſo ſchnellen Einfluß, als auf die Poeſie. Die gewonnenen Kenntniſſe vermochten der erſteren Kunſt nur auf einem weiten Umwege förderlich zu werden. Sie mußten theils in Fleiſch und Blut, in Geſinnung und That, Phantaſie und Leben übergehn, theils den Blick ſich nicht nur auf die Poeſie und Wiſſenſchaft, ſondern vor Allem auf die bildende Kunſt der Alten richten laſſen, damit der Maler durch die Vorliebe für antike Baukunſt und Sculptur nun auch in ſeiner eigenen Gegenwart die Formen ſich anzueignen und in dem verwandten Geiſte umzuprägen getrieben würde, welche der antiken Plaſtik, obſchon in anderen Kreiſen und zu veränderten Zwecken, entfernter oder näher entſprachen. Was lag aber in dem ſpäteren Mittelalter von dem klöſterlichen Sinne weiter ab, als die Kunſtfreude an den Statuen des Bacchus und der Aphrodite, des olympiſchen Zeus, der Athene, der Ringer, Fauſtkämpfer, Discuswerfer, Centauren, Amazonen, der Hebe und des Ganymed.

Das Ritterthum ſeinerſeits zielte wohl auch auf menſchliche Selbſtſtändigkeit, doch in dem innerlich engen Gebiet der Liebesehre und Kunſt der Tapferkeit, als Ariſtokratie und Bildung der Geburt. Vom Hauche des Alterthums blieb es noch unberührt. Es fand in dem Siege über die Heiden ſeinen Beruf, in den Kreuzzügen ſeinen Angelpunkt, die Liebe zu den Alten aber ſehnte ſich nicht nach Jeruſalem und dem Kampfe gegen die Sarazenen. In dem Adel der menſchlichen Geſtalt, in der Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks die Schönheit der alten Götter mit der Wahrheit des neugeoffenbarten Gottes zu verſöhnen, und in dieſer doppelt bereicherten Form noch einmal die Geburt und Himmelfahrt, all die vergangenen Wunder, die Bußen und Schmerzen, das Gericht und Paradies der Chriſtenheit vor ſich zu ſehen, dieß war beſonders der Trieb der ita-

lieniſchen Malerei. Italien iſt überhaupt nicht wie Frankreich das Land des Ritterthums geweſen. Es wurde früh ſchon das Land der Städte und blieb der Sitz der Klöſter. Wir finden deshalb hier auch keine ſo ausgebreitete und eigenthümlich ritterliche Dichtkunſt. Das nördliche Italien ſchloß ſich ganz den Provencalen in deren eigenen Sprache an, und nur in Sicilien bildete ſich eine Hofpoeſie mit heimiſchen Elementen aus, die es aber neben der Lyrik zu keinem Epos zu bringen vermochte.

In demſelben Maaße, wenn auch in durchweg anderem Geiſte, waren in den Niederlanden und Deutſchland der Malerei Aufgaben zugetheilt, welche ſich weder im Bezirke klöſterlicher Mauern, noch durch ritterliche Abentheuer erfüllen ließen. Das Wiederaufleben der alten Kunſt wirkte hier, wie wir noch ſehen werden, erſt im Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts durch Vermittlung italieniſcher Meiſterwerke, und zunächſt brachte dieſer Einfluß mehr Schaden als Vortheil. Dafür erreichten die Deutſchen und Niederländer mit beſſerem Erfolge ein ihnen näher liegendes Ziel. Auch ſie beginnen mit religiöſen Stoffen. Wenn aber der ganze Zeitraum, der uns beſchäftigt, überhaupt ſchon durch den Blick in den Reichthum der Wirklichkeit die Anſchauungen des Glaubens verweltlicht, ſo löſen ſie, den Italienern gegenüber, das ſchwere Problem, den Ausdruck religiöſer Heiligung, ſtatt mit der freien Geſtaltenſchönheit der Antike, umgekehrt mit der Tüchtigkeit particulärer Charaktere und deren menſchlich vollem Intereſſe für Krieg, Bürgerthum, Gewerk und Handel, für männliche Beruhigung in freiem Forſchen und eigenſter Ueberzeugung künſtleriſch zu vereinen.

Den niederländiſchen und deutſchen Malern iſt dadurch ein Stoff gegeben, zu deſſen Darſtellung gerade das Leben, die Sinnesweiſe und Aeußerungsart der Laien vielſeitig aufgefaßt und übertragen werden mußte. Was hiefür die Klöſter zu bieten hatten, reicht auch für die früheſte Epoche noch weniger aus, als in Italien. Denn da ſelbſt, wo der katholiſch chriſtliche Typus vorwaltet, iſt es keine mönchiſche Zurückgezogenheit und aſcetiſche Buße, die uns vor Augen treten ſoll, ſondern entwe-

der ein unmittelbares, frohes Genügen in Gott, oder, wie gesagt, in der Frömmigkeit selber der Grundzug familiensittlicher ehrbarer Sorge und Anstrengung, kriegerisch markiger Kraft und energischer Festigkeit, bis endlich auch die losgebundene irdische Härte der Individualität zum Vorschein kommt, die sich in ihrem brutalen Trotz allem Heiligen entgegenstellt, und die eigene Conversion nur durch schwere Seelenkämpfe erringt. Die Malerei hebt hier, schon innerhalb der religiösen Stoffe, Kreise und Verhältnisse hervor, auf welche das Klostergelübde einzugehn verbietet, oder stellt Charaktere dar, die dem Mönchsthum nicht angehören können. Bürger und Bauern, Fürsten und Ritter, blicken uns im Costum der Zeit aus diesen Bildern entgegen, Mönche und Nonnen aber, Ordenstrachten und klösterliches Local finden wir, in Vergleich zu den Italienern desselben Zeitraums, weit seltener. — Mit dem Ritterthum verhält es sich ähnlich. Es liegt in der deutschen und niederländischen Malerei von Anfang an, sei sie nun kirchlich oder weltlich, mit wenigen Ausnahmen bei weitem mehr etwas Bürgerliches, Städtisches, Ländliches, als daß ein ritterliches Element darin selbst in seiner Frömmigkeit zum Vorschein käme. Nur bei van Eyck's Anbetung des Lamms können uns etwa die Kreuzzüge vor Augen schweben, und doch sind auch hier die Fürstlichkeit und das Ritterthum nur Eine Seite unter vielen anderen, und das Ganze ist eher eine Wallfahrt und Pilgerschaft, als ein Kreuzzug. So bleibt denn auch die deutsche wie die niederländische Malerei während der Culminationsepoche der provencalischen, nordfranzösischen Poesie und der schwäbischen Dichter noch in der Kindheit, und kann erst zur Zeit des Meistergesangs mannhaft die Höhe ersteigen, auf der sie sich auch in ihrem katholischen Prinzip bei den Niederländern noch bis auf die Zeit von Rubens' großen Schülern erhalten hat. —

Ueberhaupt geht die Richtung dieser gesammten Kunst von Hause aus dem Protestantismus entgegen, der, als er sich endlich durch die Reformation im Nationalleben Bahn bricht, die Malerei von Klösterlichkeit und Ritterthum ohne Rückkehr ent-

fernt. Denn eben die Reformation hat nach Innen und Außen am tiefſten die verſöhnende Gewißheit zu Stande gebracht, daß der wahre Glaube die vollſtändige Ausbildung jeder freien Forſchung, jeder gediegenen Thätigkeit in den profanen Lebenskreiſen in offenem Einklang mit dem Weſen und Willen Gottes geſtatten und fordern müſſe; indem zwiſchen der Kirche als Gotteswerk und dem Staat, der Wiſſenſchaft und Kunſt als Menſchenwerk zwar ein Unterſchied vorhanden ſei, ein Widerſpruch aber beider Gebiete an und für ſich erſt durch jene falſche Entgegenſetzung hervorkomme, die ſich nur mit dem Zurückweichen der Weltlichkeit ſolle aufheben dürfen. — —

Wir haben endlich die Schlußfolge zu ziehn, um deren Reſultat es allein bei der bisherigen Erörtrung zu thun war. Wenn weder das Kloſterleben noch das Ritterthum in unſerer Periode der eigentliche Boden und Wohnſitz für den neuen Umſchwung ſind, ſo kann die Förderung hauptſächlich nur von dem ſteigenden Wachsthum der Städte ausgehn.

Die unerläßlichen Bedingungen nämlich für den erfolgreichen neuen Anlauf der Malerei ſind in Kurzem folgende.

Nach Seiten der Religion die aufgehende Befreiung des Geiſtes; die beginnende Sicherheit des Gemüths, das weder einerſeits mit geängſtigtem Grübeln ſich in die Dumpfheit des innern Glaubens einwebt, und die einzige Beruhigung in der Marter der eigenen Seele ſucht, noch andererſeits in ſtumpfem Aberglauben ganz äußerliche Objecte, Holzſtücke, Knochen und andere Reliquien mehr für die höchſte anſchaubare Gegenwart des Heiligen hält und durch Werke äußerer Frömmigkeit allein ſchon dem Geiſte genug zu thun meint. Auge und Herz müſſen umgekehrt ſchon das unerfüllte Bedürfniß hegen, die innern Vorſtellungen ebenſoſehr in ſichtbarer Geſtalt vor ſich zu ſehn, als die ſinnlichen Erſcheinungen ihrer Aeußerlichkeit zu entkleiden, und ſie zum künſtleriſch entſprechenden Körper einer Seele zu machen, die nur in dieſer Geſtalt zu dem vollen Ausdruck ihrer ſelber gelangt. Iſt aber ſolch ein Trieb auch erwacht, ſo wird die wahrhafte Durcharbeitung der leiblichen Formen dennoch

nicht das Geſchäft der Religion als ſolchen. Denn im Katholicismus darf ſich der religiöſe Sinn theils mit dem erſten beſten Dinge, wenn es nur kirchlich geweiht iſt, begnügen, um darin ſeine Vorſtellungen verſinnlicht zu finden, theils wird die religiöſe Läutrung nur an dem eigenen Leibe durch Faſten und Caſteiung vollbracht. Der Proteſtantismus aber entzieht wieden das Bereich des Glaubens mehr und mehr dem Auge und Ohr, und will es nur der belebenden Kraft der innern Empfindung und denkenden Vorſtellung übergeben wiſſen. Es iſt das weltliche Leben daher, welches die Breite und Fülle äußerer Erſcheinungen in deren eigenem Kreiſe, mit weltlichen Mitteln von allen Seiten der Malerei entgegenführen muß.

Erſtens in Bezug auf den Ausdruck der menſchlichen Geſtalt und des individuellen Charakters innerhalb der unmittelbaren Wirklichkeit ſelbſt.

Die Klöſter bilden dieſen Ausdruck nur nach Seiten jenes negativen Siegs über die Sündigkeit aus, und zeigen, als Gegengewicht der Buße, nichts als die Tiefe der innern Sammlung, die freudige Hoffnung des Himmelreichs, oder die ſeligen Schauer gewaltſam verzückten Schauens. Dieſer Ausdruck wird immer noch viel Wildes, Stieres, Verdummtes enthalten, wenn das menſchliche Gemüth und der individuelle Charakter nicht ſchon einen anderweitigen Inhalt aufgenommen und in ſich durchgebildet haben, als den abſtracten Gegenſatz ſinnlicher Begier und religiöſer Bekehrung. Das affirmative Mittelglied, welches dazwiſchen treten muß, um den Menſchen in Geſtalt und Ausdruck wahrhaft zum Menſchen und in ſich erfüllten Charakter zu machen, die poſitive Reinigung von Barbarei und Rohheit bringt nur aus dem erweiterten Daſein hervor, das der Menſch ſich durch die Liebe zum Vaterlande und zur Familie, durch geordnete Geſetzlichkeit und alle die höheren und reicheren Zwecke, Pläne und Thätigkeiten gründet, welche aus dieſen Gebieten entſpringen. Die hiefür wirkungsvollſten Mittel gewähren vornehmlich die Städte, die denn auch Kirche und Clerus, Fürſten und Ritter in ſich zuſammenfaſſen, und durch das Wechſelver-

hältniß so verschiedenartiger Elemente jedem Kreise, mag er sich auch für sich wieder abschließen, dennoch zu concreterer Entwicklung Gelegenheit geben.

Die Malerei macht zweitens für die praktische Ausführung ihrer Conceptionen vielseitige Erfindungen und eine durchgearbeitete Uebung im Technischen nothwendig. Ehe nun die künstlerische Virtuosität in Beidem sich weiter entfalten kann, müssen vorher Auge und Geschicklichkeit sich überhaupt schon auf das Handwerk gerichtet haben. Das Handwerk aber findet im Mittelalter seine Gliedrung und bürgerliche Sittlichkeit nur in den Städten, wo es die Noth der Bedürfnisse in menschlich gebildeter Weise befriedigt, und dadurch wahrhaft erst von der Gewalt der Natur befreit. Denn nur das eigene Bemühn rastloser Arbeit hebt den Menschen körperlich und geistig im Sinnlichen selbst über das sinnliche Leben hinweg. In der selbsterworbenen Bildung vereinigt sich dann zugleich die Nothwendigkeit strenger Ordnung und gesetzlichen Rechts mit dem Drange, dem Muthe und der Kraft, bürgerliche und politische Freiheit zu erwerben und zu vertheidigen.

Diese doppelte Selbstständigkeit im Weltlichen muß sich bereits zu befestigen angefangen haben, soll der Maler befähigt sein, aus freiem Geiste mit eigener Hand, wenn auch im Typus der Wirklichkeit um ihn her, eine neue Welt hervorgehn zu lassen. Und da nun weder die Geistlichkeit als solche, noch die Ritterschaft die hiefür geeignete Richtung erwecken und das nöthige Handgeschick bilden, so ist es der dritte Stand, dem vorzugsweise die großen Maler angehören.

Außerdem bedarf als äußerer Förderung die Malerei hauptsächlich des Reichthums. Mag sie für die Kirche oder für Laien arbeiten, sie bleibt, dem Zwang der Bedürfnisse gegenüber, eine Pracht des Ueberflusses, ein Schmuck des Luxus. In Zeiten aber, in denen nicht die Ueberbildung wieder zu einer zweiten civilisirten Barbarei zurückführt, sondern das gediegene Interesse für alles Echte überall noch lebendig ist, ertheilt der gesicherte Reichthum jene Liberalität und theoretische Offenheit, welche sich

auch das Heiligſte auszuzieren, das unergründlich Tiefſte den Sinnen entgegen zu bringen liebt, und ſich was ſonſt nur der practiſchen Befriedigung und trüben Bedürftigkeit dient, zum heitern Genuß der Schönheit zu erheben freut. Allerdings fehlt es ſchon vor der Blüthezeit der Städte weder den Fürſten, Herrn und einzelnen Rittern noch den Klöſtern an Reichthum. Sie haben ihn jedoch für andere Unternehmungen, für die Kreuzzüge, für Privatfehden, Hoffeſte, Turniere, ſchöne Roſſe, Rüſtungen, reiche Kleider und Edelgeſteine oder für rein religiöſe Zwecke anzuwenden. In den Städten erhält der Clerus eine andere Stellung. Hier ſind die Kirchen dem zuſtrömenden Volke dauernd geöffnet, und die Geiſtlichkeit, bei dieſer Berührung mit der Welt, umgiebt den Gottesdienſt gern mit dem religiöſen Weltglanz der Kunſt, ſo daß auch die Künſtler ihrerſeits, je weniger ſie ausſchließlich für die Prieſterſchaft thätig ſind, um ſo weniger ſelbſt in ihren kirchlichen Werken dem Ausdruck des nationalen Lebens und Treibens den Zutritt verſperren. Den Bürgern aber verſchaffen die ſtets begüterteren Gewerke und der Flor des Handels, der ſich bis nach dem Orient hinerſtreckt, die äußere Möglichkeit, auch aus ihren Mitteln Kirchen und Capellen, Rathhäuſer und Palläſte durch Meiſterwerke der Malerei weltlich zu heiligen, oder ſich ſelber abconterfeit zu ſehn, und dieſelbe Blüthe der Städte gewährt den Fürſten und Großen gleichfalls außer den Mitteln noch die Luſt zu der vereinten Verherrlichung der Religion und Schönheit. Anfangs iſt dieſe Liebe wie die Kunſt ſelber eine Sache der Frömmigkeit. Mehr und mehr aber will der Katholicismus in ſeinem eigenen Cultus zu den Sinnen ſprechen, und ſucht ſelber verweltlicht durch majeſtätiſche Pracht ſeine Herrſchaft zu verkündigen und zu verſtärken. So löſt ſich denn auch die Malerei in ſteigendem Grade von ihrer religiöſen Demuth los, und macht den Altar mehr zum Schauplatz, als zum Sinn und Zweck ihrer Werke, bis die Religion, weil ſie ſich ganz in's Innre zurückzieht, weder die Stoffe noch das Local darbietet, und die nun doppelt befreite Kunſt das für ſich ſchon genügende weltliche Leben an das Licht treten läßt.

Zu all diesen Verhältnissen kommt drittens noch der Umstand hinzu, daß die lebendige Kenntniß und Wissenschaft nicht in den Klöstern ihre Wirksamkeit findet. Schon im früheren Mittelalter hatten die weltlichen Machthaber, wie Carl der Große und Alfred, in ihren Reichen die gelehrtesten Männer herangezogen, Schulen gestiftet, den Unterricht organisirt, und wenn auch zum Theil, was sie verbreitet hatten, durch die kirchlichen und politischen Kämpfe der Zeit wieder unterging, so entstand doch vom eilften und mehr noch vom zwölften Jahrhundert ab in den Städten nunmehr ein dauernderes Local für den neuen Umschwung der Gedanken und realen Wissenschaften. Frankreich wird der Sammelplatz der Philosophie, deren ritterliche Tapferkeit und Siegerehre des Denkens die selbstständige Forschung auf eigene Füße zu stellen anfängt, und Italien, wo die Kenntniß des römischen Rechts zu keiner Zeit gänzlich erloschen war, bleibt das Land der Rechtsschulen. Besonders diese Studien des bürgerlichen Rechts bringen, im zwölften Jahrhundert schon zu erneuter Thätigkeit angeregt, das mittelaltrige Städteleben den Vorstellungen des Alterthums näher, und thun dadurch für die Bildung im eigentlich Menschlichen mehr, als die religiöse Zurückgezogenheit der Klöster und die abentheuernde Ritterschaft zu leisten irgend im Stande waren. Der allgemeinere Act aber, der den Städten den Vorzug giebt, ist die Stiftung und das Emporkommen der Universitäten; zunächst freilich für Italien, Frankreich, England wichtiger als für Deutschland, welches das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch in Kenntniß und Gelehrsamkeit im Ganzen zurückstehn muß.

So schließt sich denn das Aufleben und die Nachbildung der alten Litteratur, Plastik und Baukunst gleichfalls mit der Regsamkeit der Städte zusammen. Auch hierin gebührt den Italienern nicht nur der unbestreitbare Vortritt, sondern sie dringen ebensosehr durch nicht mehr gestörte Fortentwicklung schon mit dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in Poesie und Baukunst, Sculptur und Malerei zu solch einer Freiheit und Größe,

Kühnheit, Pracht, Gewalt und Grazie geiſtiger Erfindung und vollendeter Ausführung vor, daß ſie künſtleriſch zu den neuen Griechen und Römern werden, welche allen übrigen Völkern, wenn deren eigene Bildung nicht mehr genügt, als unerreichtes Muſterbild gelten.

Iſt nun in dieſer Weiſe für alles, was der Malerei unſerer Periode den Anſtoß geben kann, das Leben der Städte die weſentliche Vorausſetzung, ſo iſt hiemit zugleich die Thatſache erklärt, daß die Blüthezeit dieſer Epoche ſich erſt von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Schluß des ſiebenzehnten entfaltet, ſtatt mit der früheren Wichtigkeit der Klöſter und des Ritterthums Hand in Hand zu gehn. Denn in Rückſicht auf die hiſtoriſche Folge der obenerwähnten Bildungsmittel unterwirft ſich die klöſterliche Strenge zuerſt die Widerſpenſtigkeit der menſchlichen Natur, und widmet Jahrhunderte lang die beſchauliche Muße auch dem Unterricht und der Erhaltung litterariſcher Schätze. Dann erſt gewinnt das weltliche und geiſtliche Ritterthum ſeinen vollen Inhalt und Glanz. Die Städte aber können erſt nach den Kreuzzügen zu freier Thätigkeit und Bildung gelangen. Dem früheren Mittelalter war die Aufgabe geſtellt, einerſeits das Gebäude der katholiſchen Kirche bis zur Spitze hin auszubauen, die Geiſtlichkeit feſt von den Laien zu trennen und gegen die Herrſchaft der Fürſten zu verſelbſtſtändigen, andererſeits im Weltlichen Grundbeſitz und Macht durch das Lehnrecht zu ordnen; die geiſtige Obergewalt über alle Völker jedoch dem Pabſtthum zu ſichern. Die Kirche nun, die ſelber in dem dahin geſchiedenen leiblichen Daſein Chriſti und in der Tradition ſeines Geiſtes wurzelt, weiß als gemeinſame Bußethat und Heiligung für die geſammte Chriſtenheit nichts anderes, als Kaiſer, Könige und Vaſallen, Ritter und Hörige nach dem Grabe auszuſenden, darinnen Chriſtus gelegen. Den ſie ſuchten aber, war auferſtanden, und ihm nach ſollte Jeder nicht nur auferſtehen in religiöſem Glauben und Gottesdienſt, ſondern in Weltdienſt und Befreiung alles Menſchlichen vom Drucke der Rohheit und der Scheidung in Prieſter und

Laien, in Herren und Knechte. Nicht das eingesunkene Kreuz und Grab der Vergangenheit war es mehr, was nach der Rückkehr von der großen Wallfahrt die Völker zu finden hatten. Den kirchlichen und weltlichen Mängeln der eigenen Wirklichkeit galt der nicht mehr abentheuernde Kreuzzug; die allseitig bildende Arbeit des Geistes und der Hand war das befreiende Kreuz, das neu zu errichten Noth that; was aber bisher mit alleiniger Macht und Gültigkeit geherrscht hatte, mußte zu dem großen Grabe werden, aus welchem der Mensch verjüngt erstehen, und wenn auch irdisch und weltlich, dennoch leben und wirken sollte im wahren Sinne und Willen Gottes. Erst das Hervortreten dieser Richtung giebt im Mittelalter den rechten Zeitpunkt für die wachsende Kraft der Städte, und macht deren eigentliche Bedeutung aus.

Wie bisher die Ritterlichkeit, so gewähren jetzt der Fleiß und die Ehrsamkeit in Familie, Gewerk und städtischem Eigenthum Ehre und Ansehn; die fahrenden Abentheuer weichen in steigendem Grade der berechnenden Kühnheit des Handels in Landverkehr und Wagnissen zur See; die ritterlichen Ordensregeln und Gesetze der Etiquette vertiefen sich zum bürgerlichen Recht, zur Rechtlichkeit und städtischen Sitte; der Reichthum der Geburt wird zum Reichthume des Erwerbs, der Ruhm der Waffen zum Ruhme der Gelehrsamkeit und Wissenschaft. Und da die gewerbliche Freiheit der Bürger in ihrem Zusammentreten, Aufnehmen und Ausschließen, da das Erringen, Ausbilden und Vertheidigen ihrer Verfassungen und Privilegien, gleich den Rechten des Denkens und Siegen der Erkenntniß meist nur im Gegensatze der fürstlichen Gewalt oder kirchlichen Herrschaft durchzufechten sind, so ist es dieser städtische Boden hauptsächlich, auf welchem Muth, Kraft und Frische des Sinns den Schauplatz für neue Gedanken und durchgreifende Erfindungen suchen.

Dreizehnte Vorlesung.

Wir wollen endlich zu den mannichfachen Vortheilen übergehn, welche für die Malerei aus dem Emporblühn der Städte erwachsen können.

Die Grundform aller mittelaltrigen Lebensverhältnisse ist die Sonderung der verschiedenartigen Gebiete, und der corporative Zusammenhalt derer, welche durch gleiche Zwecke sich zu der ähnlichen Thätigkeit aufgefordert sehn. Die Hierarchie giebt hiefür das großartigste Beispiel, dem das Ritterthum folgt. Wahrhaft aber kommt das corporative Element erst in den Städten zu seiner Durchbildung, insofern es statt der allgemeinsten Unterschiede vielmehr die particularisirenden Kreise ergreift, Gemeine von Gemeine, Zunft von Zunft abtrennt, und durch diese Scheidung gerade jedem einzelnen Zweige sein individuelles Leben zutheilt. Auch die Kunst fügt sich dieser Form nicht nur ohne Störung ihrer Fortschritte, sondern zu einem noch nicht genugsam hervorgehobenen Gedeihn.

Wir müssen auch hier wieder von dem Handgeschick ausgehn, ohne dessen gründliche Einübung dem Maler jede sichere Basis für höhere Erfindung und freie Ausarbeitung fehlt. Die Tüchtigkeit im Handwerk aber will, bei aller Gunst angeborener Begabung, dennoch durch Zucht erworben, durch Resignation und Ausdauer zu unverlierbarer Gewohnheit ausgebildet und befestigt sein. Dieß ist es, was im Mittelalter auch für die Malerei zu großem Theil schon das Anschließen an die zünftige Form bewirkt. Die technischen Vortheile und Erfindungen werden dadurch, wie die Geschicklichkeit im zweckmäßigen Ge-

brauch derſelben, zu einer ununterbrochenen Kette der Tradition, die ſich von Meiſter auf Schüler überträgt, um in allem Aeußerlichen wenigſtens jeden in ſeinem Kreiſe mit dem Nöthigen auszuſtatten. Keiner vermag außerhalb ſolcher Lehre als Meiſter dazuſtehn. Welche Förderung hierin liegt, können jetzt nur diejenigen deutſchen Maler ganz mitempfinden, welche den glücklichſten Anlagen zum Trotz ſich dennoch ihr ganzes Leben hindurch bei jedem neuen Werke immer von Neuem wieder ſchülerartig herumplagen müſſen, weil ihre Jugend und Lernzeit in eine Epoche fiel, in welcher die techniſchen Ueberliefrungen einer gediegenen Praxis mehr oder weniger ausgeſtorben waren, ſo daß ſie zu einem Taſten, Irrgehn und Experimentiren verurtheilt bleiben, das mit dem Mangel an fertiger Handhabung auch das Auge in Noth und Verwirrung bringt. An Unterricht im Zeichnen, in anatomiſchen Studien, in der Perſpective und Optik, in der Lehre von der Gewandung und Compoſition, in Mythologie, Aeſthetik und Geſchichte der Kunſt iſt zwar auf Kunſtacademieen und in ſonſtigen Anſtalten keineswegs Mangel. Was hier aber den Schülern geboten wird, ſind hauptſächlich allgemeine Geſetze und Lehren, die auch nur im Allgemeinen künſtleriſch bilden können. Die individuelle und im engeren Sinne practiſche Erziehung zum wirklichen Malen umgekehrt bleibt ganz dem Zufalle überlaſſen. Sie fällt entweder dem bloßen Naturalismus oder der Auswahl eines beſtimmten Ateliers anheim, in welchem bei uns der Meiſter, wie geſagt, ſtatt der echten Technik, die er ſelber nicht beſitzt, jetzt allzuoft nur ſeine eigene Erfahrung mehrfacher Fehlgriffe und halber Auskunftsmittel in einer Weiſe zu lehren genöthigt iſt, durch welche nun auch die Hinwendung auf Natur und wirkliches Leben, und das Copiren berühmter Meiſterwerke aus älteren Schulen, weil das Verſtändniß und die Durchübung des Handwerks abgeht, den beſten Theil ihres Nutzens verlieren. Mit dieſer Trennung eines höheren, mehr theoretiſchen Unterrichts von dem individuellen practiſchen, trifft dann noch in Rückſicht auf Inhalt und künſtleriſche Behandlung ein Cosmopolitismus zuſammen, wie er je-

desmal einzutreten pflegt, wenn die Kunst einen weiten Kreislauf von Stoffen und Erfindungen beendigt hat, und nun eigentlich für nichts mehr volle Begeisterung übrig bleibt, obschon die einzelnen Künstler meinen, ihrer Originalität sei Alles und Jedes zugänglich und gemäß.

Von diesen Uebelständen sehen wir in unserer Epoche das gerade Gegentheil. Für den schweren Uebergang von allgemeiner Bildung zum eigenen Ausüben und Schaffen bedarf es noch keiner Brücke. Im lebendigen Entstehn und Fortentfalten der Kunst ist wie sie selber auch die Erziehung zu ihr durchaus lebendig. Sie geht noch ganz individuell in Einem Zuge vor sich. Der Schüler wird einem berühmten oder vertrauten Meister übergeben. Bei ihm lernt er bis zur geistigen Erfindung und freien Execution, durch Wort und That, Umgang, Dienst und Uebung alles, was dem Meister tradirt ist, oder was dieser mit vorwärts treibendem Genius selber neu gefunden und sich zu eigen gemacht hat. Das Beispiel der Praxis ist fast die einzige Theorie, das Sehn des Vortrefflichen, das Erfassen, Nachbilden mit Sinn und Hand der einwirkendste Unterricht, das Malerzimmer des Meisters die beste Academie, und unterweisende Schriften giebt es spät erst und wenige. Genügen aber für weiterstrebende Anlagen die erste Schule, der frühste Meister nicht, so hat in der nächsten Stadt oder in weiterer Ferne eine andere Schule, ein anderer Meister sich gleichen oder noch höheren Ruhm erworben. Obschon der Wechsel eine Klippe ist, ein reichbegabter, in der Kunst sichrer Charakter darf sich dem Einen und Anderen anschließen, und geben ihm diese gleichfalls nicht alles zur völligen Ausbildung seines Talents als Lehre und Muster Erforderliche, so wendet er sich einem Dritten zu, und läßt überhaupt im Laufe eines breiten Lebens das Beste und Größte auf sich einwirken, was aus Natur, Leben und Kunst mit seiner Individualität vereinbar ist.

Um aber das innere Sachverhältniß klar hervorzuheben, müssen wir noch folgenden Hauptpunkt in's Auge fassen.

Der Reichthum des Stoffs, den die Malerei in dieser Be-

riode zu behandeln hat, iſt ſchon berührt. Einer wie mannichfach individuellen Auffaſſung iſt dieſe Fülle der Gegenſtände fähig! Wie feſt unterſcheidend und wieder vermittelnd können Religion, Volkseigenthümlichkeit, Verfaſſung und ſonſtige Richtung im Leben, Clima und Wittrung, beſondere Künſtlergabe, Reiſeluſt, oder treues Verbleiben in der Heimath ſich geltend machen. Zu Werken der Malerei nun iſt im Beginn dieſe Breite noch nicht verwendet. Alles ſoll ſich erſt entwickeln. Entwickelung jedoch in wahrhaft geſchichtlichem Sinne bedeutet nichts anderes, als das ſtufenweiſe Heraustreten, Fortſchreiten, Vollenden deſſen, was im Weſen der Sache ſelbſt liegt, die ſich entfalten ſoll. Hiefür iſt zweierlei gleich nothwendig. Einerſeits, daß jede irgend wichtige Seite für ſich *geſondert* ihr Daſein gewinne; andrerſeits, daß ſich das einſeitig Geſchiedene, wenn es wirklich zuſammengehört, aneinander ergänze, und durch dieß Einigen erſt die eigentliche Totalität zum Vorſchein bringe, die, gleichfalls individuell belebt, durch ihre Vollſtändigkeit doppelt erfreut. Der Zeit, dem Raume, den Individuen nach müſſen ſich jedoch in ihrem geſchichtlichen Verlauf auch dieſe Thätigkeiten die eine von der anderen ablöſen. Das Trennen geht theils dem Vermitteln voraus, theils macht neben einer bereits erreichten Vollendung ein weiteres Gebiet neue Sonderungen nothwendig. Erſt innerhalb ſolcher Bewegung thut ſich zugleich die Möglichkeit auf, alle die Kunſtmittel zu finden und bis zur Spitze auszubilden, welche ich ſchon früher angeführt habe. Auch dieſe Kenntniſſe, Vortheile und practiſchen Handgriffe erben ſich als Tradition der Technik von Meiſter und Schüler fort, und gehören zuerſt nur dieſer oder jener beſonderen Schule an, bis ſie dann ebenſoſehr zum Gemeingut werden, und ſich auch ihres Theils durch wechſelſeitige Vermittlungen vervollſtändigen. Doch in beiden Fällen können ſie der Kunſt nur wahrhaft frommen, wenn der zugleich eigenthümliche Sinn der einzelnen Meiſter ſie bei ihrem Gebrauch durch individuelle Anwendung neu beſeelt.

So geht die Entfaltung in jeder Rückſicht immer bereicherter, immer breiter vorwärts, bis der Stoff, wie die möglichen

Darſtellungsarten und mit ihnen die ganze Summe des Talents und Genies erſchöpft iſt, welche einer beſtimmten Periode nach Maaßgabe der beſonderen Kunſt zuzutheilen war. Doch nähere Beiſpiele werden am beſten, was zu ſagen iſt, verdeutlichen. Zu den Scheidungen nach Seiten des Inhalts und der allgemeinen Auffaſſung gehören außer den Unterſchieden des Katholicismus und Proteſtantismus, der religiöſen Vertiefung und des lebendigen Ergreifens profaner Stoffe, zunächſt ſchon einfache Größe der Erfindung oder realeres Aufnehmen der Wirklichkeit, Hinblick auf die Antike oder Genügen in der heimiſchen Umgebung, Hervorheben der Zeichnung und Geſtalt, oder Vorwalten der Innigkeit der Empfindung, der Farbe u. ſ. f. So ragt Giotto mit ſeinen nächſten Zeitgenoſſen und Nachfolgern, mit Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Simone di Martino durch neu erfindende Energie hervor, während die Zeit des Filippo Lippi ohne die gleiche Kraft anfängt, ſich mehr auf Nachbildung der Wirklichkeit und ihrer vorhandenen Geſtalten und Charaktere zu legen. Den Venetianern wieder iſt früh die Richtung auf die Lebenswärme des Colorits zu eigen, während andere die Vorzüge der plaſtiſchen Modelirung auf die Malerei zu übertragen verſuchen. Am vielſeitigſten aber in ſpäteren Jahrhunderten ſind es die holländiſchen Maler, von welchen jeder nur in beſtimmten Kreiſen und beſonderer Auffaſſung ſeine Meiſterſchaft findet. Beiſpiele echter Zuſammenfaſſung dagegen in unſerer Epoche geben hauptſächlich Raphael und Rubens. Wer iſt in reiner Schönheit der Form und Gruppirung größer als Raphael, der dennoch in empfindungstiefer Seele und Wahrheit des Ausdrucks ebenſowenig, als im Colorite zurückbleibt. Rubens aber iſt wirklich Titian, Paul Veroneſe, Correggio, Michel Angelo und Guido Reni, Breughel und Snyders, Italiener, Spanier und Niederländer, Anatom, Zeichner und malender Bildhauer in Einem. Wie ſich jedoch auch ſolch eine reiche Totalität wieder zu neuen Trennungen auflöſt, davon gewähren ſchon Raphael's und Rubens' Schüler die nöthige Anſchauung, und für das Nebeneinanderſtehn des Vermittelns in dem einen und Sonderns

in dem anderen Kreiſe iſt es zureichend, von Rubens ab auf die meiſt gleichzeitigen Holländer, auf Rembrandt, Mierevelt, de Keyſer und van der Helſt, van Goyen und Ruisdaal, Adrian van Oſtade, David de Heem und Gerard Dow zu blicken.

Beide Richtungen nun, das Sondern und Einigen, gehn in unſerer Epoche aus jener lebendigen Art des Unterrichts hervor, die ich oben kurz angedeutet habe. Denn mag auch die eigentlich corporative Form ſich nicht in ihrer Strenge erhalten, ſondern wie es der frei entwickelten Kunſt gebührt, einer loſeren Verbindungsart weichen, ſo ſtellt doch unſere Epoche überhaupt erſt in langſamen Fortſchritten alle die Meiſterwerke auf, aus welchen die ſpätere Zeit ſich die Regeln und Geſetze abſtrahirt hat, welche für das heutige academiſche Verfahren die Grundlage geben. Bei einem Verlaufe nämlich, der von Innen her durch die Natur der Sache unbewußt vorwärts drängt, entſpringt auch das vielſeitigſte Zuſammenfaſſen, ſtatt aus theoretiſcher Abſicht und wiſſenſchaftlichem Unterricht, aus dem individuellen Genius allein. Falſches Nachbilden und unverſtandenes Vermiſchen bleiben zwar gleichfalls nicht aus. Doch ſind dieß entweder nur Irrthümer, wie ſie niemals fehlen, wenn verſchiedene Richtungen ſich zu berühren anfangen, oder es liegt der richtige Trieb zu Grunde, die eigenen Mängel an fremden Vorzügen zu verbeſſern, und der ganzen Kunſt mächtig zu werden. Von der Art z. B. iſt der innere Zug, der die Niederländer zur Nachbildung der Italiener führt. Auch jener bekannte Eclecticismus iſt hieher zu rechnen, in welchem die Carracci, nachdem die Zeit der großen italieniſchen Meiſter zu Manier, Unwahrheit und Affectation entartet, und das friſche Volksleben verwelkt war, keine andere Hülfe wußten, als nach feſten Regeln des Geſchmacks das Studium der Antike, des Raphael, Titian, Correggio, Michel Angelo und die geiſtvolle Vermittlung alles Beſten dieſer Heroen zu empfehlen. Woraus denn in ihrer Schule, als hauptſächlichſte Ausnahme unſerer Periode, auch für den Unterricht ein Analogon und Vorbild der Lehrmethode zum Vorſchein kommt, die ſich in den modernen Kunſtacademieen am univerſellſten aus-

gebildet hat. Doch immer mit dem wesentlichen Unterschiede, daß die Carracci selber im Practischen zu den tüchtigsten Meistern gehörten, und mit dem Prinzip und der Wirkung ihres Unterrichts für ihre Zeit selbst nur wieder, relativ wenigstens, als Abirrung zu betrachten sind. —

Das überwiegend durchgreifende aber in unserer Periode, das mit dem schönsten Erfolg gekrönt wird, bleibt jene bald enger bald weiter particularisirende Beschränkung, die sich mit steigender Freiheit organisch wie ein lebendiges Werk der Natur entfaltet, das auch nur aus dem Boden unter sich, der Luft, dem Licht um sich her die zusagende Nahrung zieht, und um so schöner emporwächst, je weniger es in fremde Erde verpflanzt wird. So nehmen die Italiener z. B. als auswärtiges Element nur die griechisch-römische Kunst in sich auf, die für sie am wenigsten als ausländisch gelten kann. Die Niederländer des sechszehnten Jahrhunderts impfen sich zwar die ihnen wenig verwandte italienische Schönheit ein, und auch die Holländer werden zu ihrer Zeit, die Landschaftsmaler besonders, dem nationalen Charakter theilweise ungetreu. Dafür sind jedoch einerseits bei den Holländern auch diese Renegaten die weniger gründlichen Meister, anderseits gelangt bei den Niederländern, was erst den Anschein bloßer Verirrung hat, zu einem wahrhaft künstlerischen Zweck und Ziel, als Rubens, statt die heimische Malerei in die italienische aufgehn zu lassen, die italienische umgekehrt nach den Niederlanden zurückbringt, und hier als selbsterworbenes Eigenthum ganz national ausprägt und verbreitet.

Diesem Begrenzen, Sondern, Ausschließen kommt nun sowohl das mittelaltrige Städteleben, als auch die Tiefe und Tüchtigkeit zu Gute, in welcher die Reformation theils in Deutschland sich geistig Bahn zu machen anfängt, theils in Holland später, aber dauernder zu nationaler Freiheit und Größe führt. Wir konnten zwar in der ersten Periode schon einen altrömischen und neueren byzantinischen Typus unterscheiden, Italiener, Franken, Deutsche, Engländer hatten ihre wechselnden Eigenthümlichkeiten, Mängel und Vorzüge; der Lauf der Jahr-

hunderte gab den Anblick des Sinkens und Steigens, der Erstarrung im Hergebrachten und des ersten Aufkeimens neuer Intentionen, — im Ganzen aber blieben die Unterschiede von ein und derselben unbeweglichen Grundanschauung gefesselt, und die Vor- und Rückschritte waren weniger der Kunst selber, als den äußerlich zurückhaltenden oder vortreibenden Verhältnissen zuzurechnen. Welch andere Zustände in der jetzigen Periode. Die stets mächtigeren Städte befähigen nicht nur in immer vollerem Grade zu jeder Art der Auffassung, sondern in Naturlocal und Verfassung, Gebräuchen, Sitten, Charakteren und Zwecken individuell abgeschlossen, nöthigen sie die in ihnen allein emporblühende Malerei bei aller Gediegenheit des Inhalts zu der ähnlichen Particularität, und beleben dieselbe zu der gleichen Energie.

Wir wollen als veranschaulichendes Beispiel nur Italien betrachten. Es ist in Stadtgebiete, theils Fürstenthümer, theils Republiken zerstückelt. Hier herrscht die Kirche und religiöse Innigkeit vor, dort Handel, Gewerk und bürgerliche Freiheit; hier waltet Kenntniß der Alten, Bildung und geläuterter Geschmack, dort Pracht, weltliche Größe, Kühnheit der Schiffahrt und Beherrschung des Meers; und das alles in Wechsel und Fortschritt regsam und naturgemäß. Früh schon hauptsächlich ragt Toscana, dem Weltverkehr offen, in Hügel und Thäler vielfach getheilt, die Selbstständigkeit kleiner Republiken begünstigend hervor. Das bürgerliche Florenz, — dem Adel und den Ghibellinen feind, partheisüchtig, vielbeweglich und vielbewegt, handelsmächtig, durch Gewerbfleiß reich, ernst im Politischen, im Leben heiter, in Poesie am frühsten gebildet, durch Bauten verschönt, in Gestalten schlank, voll Charakter, Ausdruck und Leichtigkeit, — wird ein Hauptpunkt auch der Malerei zur Zeit der Freiheit wie unter der langsam erschlichenen Herrschaft der kunstsinnigen, gelehrten, klugen Mediceer. Ebenso das politisch weniger rührige und factiöse, doch in ehrgeizloserem Gemeinsinn gediegene, und — von Handelsbetrieb abgeschnitten — in seiner Kunst kirchlichere Siena. Auch dem Meere zunächst, durch frühe Schiffahrt bereichert, Pisa; groß in Meisterwerken des erhebendsten, Dantegleichen

Ernſtes; aber, in den Kriegen mit Genua bald gebrochen, und dann von Florenz, aller langjährigen Heldenſchaft zum Trotz, zu zweien Malen unterjocht.

Im oberen Tiberthal zeichnen ſich Fuligno, Spoleto, Perugia aus. Sie fallen jedoch, ohne wichtige politiſche Aufgabe der Rohheit kleiner Dynaſten und räuberiſcher Gewaltthätigkeit lange preisgegeben, dem Kirchenſtaate anheim, und wenden ſich früh dem innern Leben in Religion und Glauben ſeelenvoll zu, das ſich faſt nur in Perugia durch Verflechtung in die Verhältniſſe der nahen toscaniſchen Städte weltlich bereichert und vielſeitiger bildet.

Rom ſelbſt aber, der Sitz des päbſtlichen Stuhls, die Hauptſtadt des Kaiſerreichs, erwacht, im eigentlichen Mittelalter ein Tummelplatz adlicher Factionen, nur vorübergehend zu republikaniſchem Aufſchwung, und kann ſich dauernd weder zu politiſchen noch zu Thaten der Malerei begeiſtern. Die großen Päbſte Julius der zweite und Leo der zehnte machen es zwar, wie zum Centrum ihrer zugleich weltlichen Macht, auch zum Mittelpunkt italieniſcher bildender Kunſt, Rom aber giebt auch in dieſer Zeit nicht die Künſtler, ſondern nur die Anregung und das äußere Local.

Weniger noch iſt in Neapel und Genua das öffentliche Leben für die Blüthe der Malerei geeignet. Neapel in der Form ſeiner Buchten, ſeiner Berge und Inſeln, in Milde des Himmels, in Glanz, Duft und Farbenpracht ein Paradies der Wirklichkeit, war in Politik und Moral von jeher verächtlich und blieb in Litteratur und Kunſt immer untergeordnet. Ueber die Genueſer aber ruft Dante bereits ſein Wehe aus, und in der That werfen ſie ſich auch ohne Unterlaß in blutigen Kämpfen des Adels umher, und können, bei dem Toben zügelloſer Leidenſchaften und dem überwiegenden Hang zu praktiſchem Genuſſe des Luxus und Reichthums, ſtrengere Sitte, künſtleriſche Größe des Charakters und feinere Bildung nicht zur Herrſchaft gelangen laſſen.

Ein bei Weitem beſſeres Local ſchon bietet die Lombardei

und Romagna dar, obſchon weniger der Sitz republikaniſcher Städte, als das Land der Ebene, mit der Obergewalt ariſtokratiſchen Grundbeſitzes, und der Macht von Dynaſten und Tyrannen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zwar entwickelt ſich hier im Kampfe gegen die Hohenſtaufen die Kraft freien Bürgerthums muthig und ſchnell, doch zu kurzer Blüthe, und für die Malerei noch zu wenig ausgebildet. Dann vom vierzehnten Jahrhundert ab wechſeln die Städte nur in Dynaſtieen und Herrſchaft der Tyrannen. Edle, gebildete Fürſten treten auf, immer jedoch folgen ihnen auch wieder Machthaber ſchlimmſter Art. So bleiben Epochen der Kunſt wie die Zeit der Mailändiſchen Schule des Leonardo da Vinci nicht aus, von einer in ſchlechthin heimiſchem Typus fortlaufenden Entfaltung aber wie zu Florenz, Siena, Venedig iſt nicht zu reden. Auch fällt die Glanzzeit der Kunſt, durch keine reiche Vergangenheit gründlich eingeleitet, meiſt in das Ende des funfzehnten und in's ſechszehnte Jahrhundert, und beſonders in der Lombardei läßt ſich, ſtatt der Individualität beſtimmter Städte, mehr nur der Charakter ihrer Fürſtenhäuſer und Herrſcher angeben. Außerdem wurden Venedig auf der einen, Mailand auf der anderen Seite zu mächtige Staaten, um nicht, was ihnen zunächſt lag, an ſich zu ziehn, was beiden gleich entfernt war, zum Zankapfel zu machen. Dagegen blieben in Mantua die Gonzaga aufrecht, die Eſte in Ferrara und ſuchten ihren Ruhm durch anmuthige Bildung des Umgangs und aufmunternde Liebe für Poeſie und Kunſt zu mehren. Bologna ſeinerſeits, ſchon von dem zwölften Jahrhundert her durch Schulen berühmt, die Mutterſtadt der Univerſitäten, verlor auch ſpäter dieſen Rang nicht, ſo daß denn hier auch, als letzte Entwicklung der großen italieniſchen Meiſter, die academiſche Schule der Carracci aufſtand, die durch Kunſtregeln und gelehrten Fleiß das zu überbieten ſtrebte, was in lebendiger Friſche und eigenthümlicher Production ſich bereits erſchöpft hatte.

Die für Malerei wichtigſte Stadt aber des ganzen oberen Italiens iſt Venedig. Schon mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts erſtarrt freilich der Staat zu unerſchütterlich ariſto-

kratiſcher Verfaſſung und opfert in egoiſtiſcher Größe, mit eiſerner Conſequenz nach Innen und Außen Alles und Jedes ſeinen politiſchen Zwecken auf, welche den eigenen Bürger in ebenſo feſte als enge Bande ſchlagen. Doch als Gegengewicht bleibt im Privatleben ein deſto weiterer Spielraum ungehemmter Leidenſchaft frei; das Volk iſt ebenſo beweglich, voll Lebensfülle und Mark, als der Staat geheimnißſtumm, raſch und entſchloſſen; das Gewerk muß ſich hier, wo Plätze und Straßen, ja ſelbſt der friſche, geſunde Lufthauch von dem widerſtrebenden Meer und dem Sumpf der Lagunen erſt ſinnreich abzukämpfen iſt, mit zwiefacher Ausdauer regen; Handel und Reichthum ſteigen wechſelwirkend mit der immer unumſchränkteren politiſchen Größe; die Pracht des Luxus ſelber wird patriotiſch, und wie die beſiegte Natur dieſe wunderſam wirkliche Mährchenſtadt großmüthig mit allen Reizen von Licht und Farbe ſchmückt, mit blitzendem Glanz belebt, mit Gluth durchlodert, ſo iſt es auch an dieſer Stelle vor Allem die Malerei, die drei Jahrhunderte hindurch nicht müde wird, es zur Ehre der Einen Stadt und des Einen Volks dieſem Urbild des eigenen Lebens zuvorzuthun.

In Deutſchland, Brabant, Flandern und Holland ſehn wir die ähnliche Mannichfaltigkeit berühmter, den Wachsthum der Malerei bedingender Städte; theils von geiſtlichen Fürſten beherrſcht, theils als freie Reichsſtädte iſolirt, oder ſonſt auch durch Privilegien, Verfaſſung, Gewerbfleiß, Handel und republikaniſchen Proteſtantismus reich, ſelbſtſtändig und blühend. Sie bilden auch hier in dem Maaße den eigentlichen Kern, daß der geſchichtliche Stufengang der bedeutendſten Malerſchulen wiederum mit dem nacheinanderfolgenden Emporkommen ſtädtiſchen Verkehrs, kräftiger Organiſation und geordneter Freiheit zuſammenfällt. Den Charakter der einzelnen Hauptorte zu bezeichnen, wird ſich jedoch erſt ſpäter die nähere Gelegenheit finden. Für jetzt bleiben noch andre Punkte zu erörtern übrig.

Wir gingen von den Vortheilen aus, welche der Malerei, im Unterſchiede ihrer heutigen Tags getheilten Bildung auf Kunſtacademieen und im Atelier beſonderer Meiſter, aus dem

hier festeren, dort loseren Anschluß an die zünftige Form städtischer Gewerke entsprungen sind. Der Hauptvorzug war die gedrungene Lebendigkeit des Unterrichts, genährt durch das Auseinandertreten in die verschiedenartigsten Schulen, voll Kern und Gehalt, nicht nur durch Nationalität überhaupt, sondern durch den bestimmten Volkscharakter, die Schicksale, das Local der einzelnen Städte.

Die zweite Gunst nun gewährt unmittelbar die lebendige Wirklichkeit selber durch die poetische Frische des Sinnes und der Gestalten, in deren Mitte die Malerei sich gleich tüchtig und thätig großzieht. Denn das reichhaltigste Vorbild, dessen der Künstler in unserer Epoche bedarf, ist eben das eigene Volksleben, die heimathliche Natur. Aus ihnen schöpft er mit den Augen seiner aus derselben Gegenwart entsprungenen Schule, oder mit reicheren Intentionen das, was ihm zur Vervollständigung der überkommenen Technik und vorgefundenen Auffassungsweise nothwendig oder räthlich erscheint. Vermag er es mit durchdringendem Geist, mit glücklicher Hand, so kann er des besten Erfolgs und Beifalls gewiß sein. Das nämlich giebt für die Kunst den in ihrem sonstigen Dasein noch poetischen Tagen einen so hohen Werth, daß weder Künstler noch Beschauer, um zu Hervorbringung und Genuß zu gelangen, aus der Prosa her den mühsamen Umweg nöthig haben, der allzuleicht zum vergeblichen Irrwege wird. Das wirkliche Leben muß sich der Kunst nah ergreifbar entgegenheben. Nur dann ist diese in sich aus einem Guß, ungebrochen, ohne Störung durch fremdartige, ungeeignet oder gar nicht überwundene Elemente. Des erwähnten Vortheils gerade erfreut unsere Epoche sich in jeder Beziehung.

Erstens in Rücksicht der Individuen, die ihr die nächste oder weitere Umgebung vor Augen stellt; Bürger der Städte, Krieger, Handwerker, Fürsten, Dichter, Baumeister, Bildhauer, Bischöfe, Mönche, Weltgeistliche, Laienbrüder; alles in bunter Mannichfaltigkeit des Standes, Charakters, der Gestalt und Situationen. Das Leben der Städte hat das Rohe mehr und mehr abgethan, das verletzend Schroffe gerundet, ohne daß schon der feste Halt zum Schwanken gebracht, die angeborene Gesinnung

und Tätigkeit abgeschieden, und die schlechthin Ungeistigen. Beides heißt gleichmäßig Sünde, verlust, und wer das geistigen Gebieten so heißt schlechthin verstehen will, dem wird es nicht gelingen, die Sünde in ihrer Tiefe zu erfassen, in welchem noch gleichen Maß sie Schuld und Not ist. Und wer die Schwierigkeit wieder in der Form sieht, Gleichheit im praktischen Urteilen, Not und Schuld, Verlorenheit und Sünde heißt, um in unbefangener Einfalt zu lehren und zu tun, was nötig ist, der Kinder, die gerettet werden sollen Willens und innerlich Natürlich in Gegensatz gebracht werden, der wird sich nicht wundern, wenn ihm gesagt wird, daß er sich in Gegensatz zu Gott begebe, in Gegensatz zu Gott, der uns Christlich verlangt, daß wir uns Jesu in seinem Eigenen kennt, dem wir unser Herz Gottes und Wirklichen hätten für nötig, daß wir uns Jesu in seinem Eigenen kennt, dem wir unser Herz schenken, der Gottes und Wirklichen hat

voll Gemeingeiſt. Dieß ertheilt bei der Neuheit der Zuſtände und dem ſachlichen Gehalte, der ſich herausdrängt, den Charakteren in ihrer Begrenzung den Kern, in der Leidenſchaft die Gewalt, im Gemüthe die Innigkeit, und in Thaten die Ausdauer der Kraft, die ſtets nur denſelben und immer den rechten Punkt trifft. Wird aber ungeduldigen Geiſtern ihr Schauplatz zu eng, gährt es und ſprudelt's in ihrer Bruſt, ſo iſt die Wirklichkeit noch nicht ſo durchgängig feſt geordnet, daß nicht ein weiter Raum für neues Schaffen, Zerſtören und Wiederbaun übrig bliebe. Kampf und Krieg entbrennt an allen Ecken und Enden; wen nach Abentheuern gelüſtet, findet ſie in den Städten, an den Höfen, auf den Schlachtfeldern, wie in ſtillen Kloſtermauern. Das private Leben der Bürger iſt häuslich, die Ehe feſt, die väterliche Gewalt durchgreifend, die Familienehre und Jungfräulichkeit ſtreng bewacht; doch die bewegte Zeit verhängt auch über den Friedlichſten Schläge des Schickſals genug, und iſt in Deutſchland, in den Niederlanden die Geſinnung meiſt ehrenhaft, in Italien entflammt die Leidenſchaft ſchnell zu Liſt und Verwegenheit, und ſo giebt es ſelbſt in dem verborgenſten Gebiet Wechſelfälle in Menge, die Ausdruck und Geſtalt mannichfach durcharbeiten. Die gemeinſamen Intereſſen treten öffentlich hervor, die Aufzüge und Feſte der Corporationen, die Hofhaltungen der Fürſten ſind bunt und prunkvoll; Jeder will auch nach Außen ſeinem Beruf Ehre verſchaffen, andre überbieten, und Pomp und Glanz ſelber werden zu einem Friedenskrieg des Luxus und Siege der Verſchwendung. So breitet ſich mit ſteigendem Reichthum das vielſeitigſte Leben aus. Bald in religiöſer Tiefe ernſt und geſammelt, bald in weltlicher Friſche prächtig und bewegt, bald in Ausgelaſſenheit übermüthig, derb und naturfrei. Selbſt die Mängel der Zeit kommen der Ausbildung feſter Individuen zu Statten. Ich will kein Lobredner der Tage ſein, in denen jede Nebenbuhlerſchaft, jeder Zwiſt der Einzelnen und Familien, der Gewerke und Partheien zum Krieg wird, jeder in eigner Sache Kläger und Richter bleiben muß, weil das Schwerdt das Urtheil zu ſprechen hat, Eiferſucht zum Dolche

Haß zum Gift greift, und Kirchen und Klöſter ein unantaſtbares Aſyl bieten. In ſolchen Zeiten jedoch muß jedes Individuum für ſich ſelber einſtehn, mit eigenen Augen umherſchaun, mit eigener Hand angreifen, ſich ſchützen und retten. Die Schwäche findet kein Bollwerk, die Feigheit keinen Schild. Dieß giebt den Leidenſchaften offenes Spiel, es führt zu Unordnung, bewaffnetem Hader und Blutvergießen, aber es erzieht freie Charaktere, voll Leben, Nachdruck und Individualität, wie der Maler ſie nöthig hat. Polizei, Stadtgerichte, allſeitige Induſtrie der Ordnung und des Friedens ſind nützlich und unerläßlich. Gewiß. Für die Malerei aber werden ſie niemals die Naturwerkſtätte menſchlicher Formen und Charaktere.

Nach dieſer Seite läßt ſich der Vorzug der früheren Jahrhunderte vollſtändig erſt im Angeſicht unſrer heutigen Gegenwart erkennen. Die wahren Intereſſen der Zeit ſind noch jetzt ebenſo groß und größer, die Richtungen weiter und tiefer, aber es iſt als wenn mit dem Maaß ihrer Wichtigkeit und Ausdehnung die Individuen ſich in umgekehrtem Verhältniß verkleinerten. Keines wird mehr ihr alleiniger Träger und ganzer Ausdruck; keines iſt mit ihnen ohne Zwieſpalt Eins. Im Gegentheil fällt es nur allzuoft in ſeine beſondere Particularität und allgemeine Richtung auseinander. Oder es paßt zu Vielem, und vollſtändig zu nichts; es hat Talent, Entſchloſſenheit, Muth, die Sphäre aber, die ihm gemäß wäre, bleibt ihm verſperrt, und es müht ſich vergeblich ab, wo es nicht hingehört. Ich will in's Nähere nicht eingehn; es liegt vor Jedermanns Augen. Die allgemeine Bildung, die europäiſche ſociale Höflichkeit, das encyclopädiſche Wiſſen und Kennen, die drängende Fülle der Intereſſen, die Flucht der Stunden und Zerſtreutheit des Lebens binden den Menſchen von ſeiner ausſchließlichen Verkettung mit beſtimmten Zweigen und Thätigkeiten erweiternd los. Nichts prägt ſich mehr in ſeinem Typus energiſch aus. Es iſt ein Hin und Her von Hüben nach Drüben, ein Verwiſchen, Vermiſchen, Ausgleichen, ein Rühmen des Mittelmaaßes, ein Billigen und Begünſtigen des Mittelmäßigen, ein Biegen und Fügen, Ver-

weichlichen und Schmeicheln, eine Furcht vor einseitiger Größe, vor Feuer der Bestimmtheit, vor Offenheit und Wahrheit, ein Verdecken, Bemänteln und Lügen, eine Eigenliebe ohne Eigenheit, eine Genußsucht ohne Genießen, ein Verflüchtigen und Abstrahiren, das aus Menschen und Dingen, Verhältnissen und Localitäten alles hinwegräumt, wodurch sie künstlerisch individuell, lebendig und schön werden könnten. Und wenn auch die ewig junge Natur noch ein Zufluchtsort bleibt, so raubt die Prosa doch, weil sie in allen anderen Gebieten die Poesie zerstört hat, den Sinn für die Auffassung auch dieses einzigen und letzten.

Dennoch ist selbst aus dem wirklichen Leben Schönheit und Poesie nicht gänzlich auszurotten. Es giebt immer noch Kreise, in welche diese Art der Bildung nicht eingedrungen ist. Gebirgsbewohner, Seefahrer, Bauern; die sogenannten unteren Stände überhaupt, welche der Mangel an vornehmer Bildung für die Kunst aufbewahrt, wenn nicht Noth und Gemeinheit jeden Ausdruck menschlicher Natur so in's Widerwärtige verkehrt haben, daß selbst der Scherz keine Ausbeute mehr zu erhaschen weiß. Auch unter den höheren Ständen, sind sie nicht ganz in bloße gesellige Leerheit und armselige Hoffahrt aufgegangen, oder vom niederschlagenden Druck der Arbeitslasten gebeugt, stehen immer noch einzelne Naturen aufrecht, und bilden sich zu anmuthigen oder großen Gestalten. Außerdem giebt es Völker, in denen zu viel Mark und Gediegenheit forterbt, als daß die moderne Kleinheit sie schon ganz sollte bezwingen können. Ich will nur England nennen. Auch die romanischen Völker sind nach vielen Seiten voll Character und Leben geblieben, am Rhein ist Bewegung und Lust, in Schwaben Humor, Tiefe und Gründlichkeit unvergänglicher zu Hause. Doch selbst hier wirft die moderne Bildung einen Schleier über, den der Künstler erst mühsam zu lüften hat, soll er von Angesicht zu Angesicht, was ihm nützen kann, schauen. Er lebt überhaupt, in Norddeutschland besonders, nicht in der gewohnten Umgebung des Echten mehr, sein Auge erzieht, seine Empfindung

nährt, ſeine Begeiſtrung erhebt ſich nicht dauernd daran. Statt immer zu finden, muß er immer nur ſuchen; ſeine Phantaſie wird nicht bevölkert, er kann nicht mächtig und ganz aus dem Vollen arbeiten. Was helfen ihm Regeln, Gipsabgüſſe, Statuen und Bildergallerien, wenn ihn die eigene Gegenwart im Stiche läßt, aus deren einzig erquickendem Lebensquell er den tiefen Durſt nach Geſtalten und Farbe, Charakter und Ausdruck löſchen müßte. Er iſt übel berathen, der norddeutſche Maler.

Denn wie im Innern um ihn her, iſt es auch im Aeußeren. Hat die von Jugend auf eingeübte Bildung eines bloß formellen Anſtandes und ſocialen Benehmens die Kraft gewonnen, ſich zwiſchen den Charakter und die Außenwelt mit der Forderung zu ſtellen, das Individuum dürfe, ſtatt ſeines eigenen Selbſt, nur dieſe angewöhnten Formen herauskehren, dann iſt auch jene für die Kunſt ſo ſchädliche Heuchelei, jene ſanctionirte Unwahrheit in vollem Schwange, welche auf der Oberfläche etwas Anderes, Allgemeineres, Bedeutungsloſeres blicken läßt, als der Menſch ſeinem Innern nach iſt. Und doch bleibt dieß immer noch nicht das Schlimmſte. Die hergebrachte Convenienz aber mit allen ihren Vorurtheilen, ihren öden Lügen und vagen Formen hölt langſam auch nach Innen den Kern des Charakters aus. Damit erſt iſt die Zeit des ſchaalen Ausdrucks vollſtändig angebrochen. Nun kommen von allen Seiten die nichts ſagenden Geſichter zum Vorſchein, dieſe troſtloſen Masken der Mode, dieſe kränkelnden Leidenſchaften, dieſer täuſchende Schein von Jugend und Luſt. Wie ſoll der Künſtler die Unbefangenheit im Auffaſſen des Echten bewahren, wenn er, inmitten ſolcher Unwahrheit groß geworden, ſelbſt in den Irrthum verfallen muß, nur dieſe für das Rechte zu halten, da er ſie, wohin er ſich wenden mag, vor ſich ſieht. Es gehört eine Energie der Reaction dazu, eine Urſprünglichkeit poſitiv umwandelnder Polemik, die von Wenigen zu fordern iſt. Daß die Franzoſen uns nach dieſer Seite jetzt überragen, kann nicht in Verwundrung ſetzen. Um ſie her bewegt ſich noch vielfach in bunter Haſt ein

bald fein graziöſes, bald tumultuariſches Leben, und ſie ergreifen es, wenn auch heftig oft mit erhitzter Wärme, doch wenigſtens keck und lebendig. In den alten Katholicismus aber zurückzufallen, bei den Byzantinern zu Gaſte zu gehn, ſich in die griechiſchen Mythen mit gelehrter Phantaſie zu vertiefen, das alte Teſtament in der lutheriſchen Ueberſetzung zu leſen, kann letztlich nicht helfen, wenn die Geſtalten der Wirklichkeit ſelber nicht mehr zu Hülfe eilen, und der Künſtler eines und alles erfinden und machen ſoll.

Doch zurück zu dem erfreulicheren Blick in unſere Periode der Vergangenheit. In ihr hat das Individuum noch lebenslang den naiven Muth, ſich mit ſeinem Charakter bloßzuſtellen. Was Innen vorgeht, verſchwindet und bleibt, wechſelt oder feſt iſt, alles trägt ſich in Phyſiognomie, Stellung, Bewegung hinüber. Der Geiſt führt noch kein für ſich ſelbſtſtändiges Daſein, er ſchämt ſich des Ausdrucks noch nicht, den die Natur ſchon der Seele zutheilt, ſondern gönnt dem Körper die Ehre, ſein ungetrübter Seelenſpiegel zu ſein. Und zieht ſich das Gemüth in die innerſten Tiefen zurück, ſo iſt dieſe Zurückgezogenheit doch nicht ſo ſpröde, ſich im Aeußern verläugnen zu wollen. Der Körper ſeinerſeits aber iſt bereits durchgebildet genug, um den Ausdruck getreulich wiederzugeben, den er von Innen empfängt. Je inniger nun das Gemüth, je feſter der Charakter, je kerniger, ja ſteiniger die Individualität, je unbefangener, gewaltiger die Empfindung, um deſto reiner, voller und nachdrücklicher wird auch der ganze Habitus des äußeren Menſchen werden. Hinterhaltige Schlauheit, verſchmitzte Heuchelei ſind gleichfalls anzutreffen, aber die Verſtellung macht nicht, wie die moderne Bildung es fordert, den formellen Grundtypus aus. Sie iſt nur ſelbſt wieder durch beſtimmte Charakterrichtung vereinzelt zur zweiten Natur geworden. Offenheit im Guten und Schlimmen, durchſchlagende Leidenſchaft ſind die eigentliche Norm. Durch ſie allein gewinnt der Ausdruck jene innere und äußere Treue, deren der Künſtler zu ſeinen Studien bedarf, will er Menſchen, wirkliche, ganze, lebendige Menſchen, ſtatt allgemeiner Abſtrac-

tionen der Stimmung, des Charakters und der Leidenſchaft malen. Wie glücklich, wenn ſich ihm, wohin er blickt, ſolche Wahrheit vor Augen ſtellt. Der Sinn, ſie zu faſſen, iſt ihm wie den Geſtalten ſelbſt, die ſie darbieten, mehr oder minder von Hauſe aus eingepflanzt, und dadurch ſchon die halbe Arbeit gethan. Ueberall kann er die unerfindbarſten Motive entnehmen. Genügt ihm aber nicht, was er ſieht, ſo braucht er nur zu ergänzen, zurecht zu rücken, in Einklang zu bringen, und das Gewünſchte ſteht vor ihm. Und damit iſt nicht etwa für die Erfindung der nöthige Umkreis verengt. Wer die Aufgabe der Malerei in Conceptionen ſucht, die nirgend ihr reales Gegenbild haben, der ruft dem Maler nur zu, das wache Auge zu ſchließen, und im Traume nach Schatten zu greifen, oder jenen künſtleriſchen Idealen nachzugehn, die in Form, Geſtalt und Ausdruck um ſo viel gerade unter das wirkliche Leben zu ſtellen ſind, als ihre erlogne Vollendung ſie über daſſelbe hinausheben ſoll. Die Malerei muß um jeden Preis dieſe blutloſen, individualitätsleeren Schemen von ſich weiſen. Wenn ſie dagegen, was in der ſonſtigen Wirklichkeit zerſtreut liegt, oder unabgeſchloſſen mit anderen Erſcheinungen verflochten iſt, ſammelt und abrundet, wenn ſie das Innere, wo es verhüllt bleibt, hervorlockt, das Bedeutungsloſe beſeitigt und erſetzt, und jede Geſtalt, jede Färbung, die ſie benutzen darf, ganz nur zum Ausdrucke deſſen macht, was dieſelbe der beſtimmten Kunſtaufgabe nach darſtellen ſoll, ſo iſt damit ihr Hauptgeſchäft ſchon vollendet. Es giebt eine Poeſie der vorhandenen Welt, die für die Erfindungen der Tragik und des Humors, der plaſtiſchen Schönheit und maleriſchen Beſeelung nur immer das volle Ergreifen, echte Verwenden und Ausgeſtalten zu jener frei auf ſich ſelbſt beruhenden Uebereinſtimmung übrig läßt, durch welche die Kunſt zur Kunſt wird. Keiner hat dieß wirkſamer empfunden, als gerade die Heroen unſerer Periode. Für das tiefere Verſtändniß ihrer Zeit eröffnen ſie uns den Blick in demſelben Grade als für den Genuß der Kunſt.

Vierzehnte Vorlesung.

Wenn es auch dem Stoffe nach nicht jedesmal das reale Volksleben ist, welches die Meister unsrer Epoche in seinen vorhandenen Zuständen schildern wollen, so bleibt dennoch ihr Hauptstreben darauf gerichtet, selbst bei fernab liegenden, religiösen, mythologischen und historischen Scenen, bald mehr bald weniger, die eigene Wirklichkeit zu der Form zu machen, in welcher sich die Vorgänge lebendig vor Augen stellen. In Physiognomieen und Charakteren durchgängig fast; in Costum, Geräthschaften, architektonischer und landschaftlicher Umgebung mindestens zum größeren Theil. Dieß ist ein Punkt, den wir gleichfalls nicht ohne Berücksichtigung können bei Seite lassen. Denn die heutige Ansicht legt dem Maler die schlechthin entgegengesetzte Pflicht möglich genauster historischer Treue auf. Besonders seit den letzten Jahrzehnden. Diese Strenge ist unbequem, und in den meisten Fällen selbst hinderlich, aber sie bleibt dennoch in demselben Grade gerecht, in welchem sie für die früheren Jahrhunderte ungerecht und am falschen Orte sein würde.

Wir stehn mit unserer Kenntniß, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Litteratur und Kunst, ihren Thaten, ihrem Leben wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigenthümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser

Weiſe ſich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerſte Bedeutung ihres Daſeins abzufragen, das Erſtorbene durch Wiſſenſchaft zu erwecken, das Verſchwundene durch die Kunſt zu erneuen, und die Gegenwart ſo zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemoſyne aller Vergangenheit zu machen, das iſt nach dieſer Seite hin die erquickende Greiſesarbeit unſerer Zeit, der ſich ihre beſten Jugendkräfte, will ſie rückwärts blicken, zu widmen haben. Dann ergeht aber auch an den Maler die Forderung, uns im Innern und Aeußern, wenn er Thaten und Zuſtände abgeſchiedener Völker in's Leben ruft, ſtatt ſeiner Zeit das Vergangene ſelbſt in deſſen eigenſter Bedeutung und Form vor die Anſchauung zu bringen. An praeſentem Intereſſe braucht es darum noch nicht gänzlich zu gebrechen. Denn theils iſt eben dieß allſeitige Umherblicken, dieſe welthiſtoriſche und zugleich ſpecialgeſchichtliche Theilnahme ein Grundzug der Gegenwart, theils bleibt von Seiten des Künſtlers das Heutige und Neue ſeines Werks die Selbſtaufopfrung, die zu dem tiefen Hineinleben in das Fremde und Ferne unerläßlich wird, das Wiedererfinden, das zu einer ſo vollendeten Reproduction gehört. Die Aufgabe aber, die hiermit der Malerei geſtellt wird, iſt für ſie unlösbarer als für die Poeſie. Charaktere, Situationen, Leidenſchaften, Clima, Local, Sitten und Gebräuche laſſen ſich bei Weitem leichter für die innere Anſchauung verſinnlichen, als für die äußere, zu deren vollen Befriedigung der Maler das ſelbſt vollſtändig real zu verkörpern hat, was er niemals erblickt, wovon er ſich überhaupt im Allgemeinen und Einzelnen oft nur eine gelehrte Vorſtellung verſchaffen kann. Die Gelehrſamkeit aber, ſoll der Uebergang von dem bloßen Wiſſen und Kennen zum wahren Schauen und wirklichen Schaffen nicht uneröffnet bleiben, erheiſcht eine zwiefache Macht der Phantaſie, und doch iſt gerade jetzt leider der erlahmenden Erfindung meiſt nur ein geringfügig einfaches Maaß der Kraft zugetheilt. Durch dieſe ganze Stellung entfremdet ſich zugleich die Malerei dem öffentlichen Volksleben mehr und mehr. Sie wird eine iſolirte Sache der Bildung. Denn auch zu dem eigentlichen Genießen bedarf

es dann einer ebenſoweit reichenden gelehrten Kenntniß. Wir ſehen zwar Verbildete und Bildungsloſe ſich in hellen Haufen beſtimmten Darſtellungsarten des Mittelalters und der bibliſchen Geſchichte mit enthuſiaſtiſcher Vorliebe zukehren, dafür iſt aber auch in dieſen bekannten Gemälden am allerwenigſten der innerſte Geiſt der vergangenen Zeiten, ſondern ſtatt deſſen nur in äußerlich fremdem Gewande die eigene moderne Halbheit und wohlgefällige Schwäche getroffen. Das umgehängte Kleid iſt nur ein erbärmlicher Selbſtbetrug. Und doch bei Vergangenem wie bei Heutigem muß ſich der unglückliche Maler am häufigſten mit Recht ſcheuen, die baare Gegenwart in ihrer eigenen Umgebung zu zeigen. Es ergeht ihm mit Kleidung, Geräth, Baulichkeiten und anderen Außendingen ganz ebenſo wie mit den Individuen und Charakteren.

Daß unſer heutiger Anzug, — Bauernkleider, Gebirgstrachten, Bettelbubenlumpen und dergleichen mehr abgerechnet, — unmaleriſch ſei, iſt jetzt ſchon zum Vorurtheil geworden. Und in der That, faſt möchte man ihm Perücke, Stahldegen, Reifrock und Sammetfrack mit Gold- und Silberſtickereien vorziehn. Mit den Frauenkleidern ſteht es zwar weniger arg aus; Bänder und Spitzen, Puffen und Falten, das Nackte des Halſes, der Arme, des Rückens, Haarputz, Schmuck und Juwelen bringen mindeſtens Mannichfaltigkeit herein. Im Ganzen jedoch muß auch hier der Maler bei dem ſteten Wechſel oft ausſchweifender Moden viel umdichten und eine durchgebildete Anſchauung von dem wahrhaft Ausdrucksreichen der menſchlichen Formen und Stellungen hinzubringen, ehe er jeden Mißklang zu vermeiden im Stande iſt. Auch fehlt es ihm in den höheren Ständen an nationalen Trachten, nnd jene ſchöne Gabe, bei aller ſtrengen Befolgung der Tagesmode dennoch in Anzug, Farbenwahl und Schnitt ſo individuell zu erſcheinen, daß auch die Kleidung zum Ausdrucke des Charakters wird, findet ſich bei uns wenigſtens ſelbſt unter Frauen höchſt ſelten. Außer in Portraits ſehn wir deshalb die heutige Tracht nicht mit Unrecht nur da verwendet, wo der gegebene Stoff keinen anderen Ausweg mehr offen läßt.

Orientaliſches, griechiſches, römiſches, mittelaltriges Coſtum iſt immer bei Weitem wirkſamer. Um ſomehr, als die Proſa der Gegenwart auch ſonſt ſchon dem Gegenſtande nach den Künſtler in die alte Welt oder das Mittelalter zurückführt. Da muß er ſich nun einerſeits ſelbſt im günſtigeren Falle mit Statuen, Kupferwerken, Bildergallerieen und Rüſtkammern begnügen, oder das Theater als letztes Auskunftsmittel wählen. Studien nach Kupfern aber, Gemälden, alten Waffen und drappirten Gliedergruppen können den friſch ergreifenden Blick in die nächſte Umgebung, auf Nachbarn und Freunde, auf die Bürger und Kriegerhaufen, Fürſten und Großen der eigenen Stadt nur ſchwach erſetzen. Und das Theater iſt noch precärer. Denn was auf der Bühne ſchon kunſtwahr und natürlich erſcheint, bleibt meiſt im Bilde noch in dem theatraliſchen Schwanken zwiſchen künſtlicher Lüge und offener Proſa der gemeinen Wirklichkeit. Ein eminenter Genius wird allerdings durch die angeborene Kraft lebendiger Charakteriſtik und durch die Zauber der Färbung noch ſchlimmere Hinderniſſe bewältigen; dieſer geſammte Zuſtand aber, ſtatt große Genien in wunderbarer Folge hervorzurufen, läßt ſie nur einſam ans Licht treten, und mühſam ſich emporringen. Oder ſie laſſen ſich mit der Vergangenheit wenig ein, und ergreifen lieber mit feſtem Blick, was noch in ihrer Gegenwart durch ſeine innere Poeſie und maleriſche Form und Farbe den echten Künſtler begeiſtern kann. Iſt er dagegen anderen Sinns und findet in dem Widerſtreben der proſaiſchen Außengeſtalt ſeiner Zeit nur einen neuen herausfordernden Reiz, ſo mag er ſich hüten. Er muß ſich ſchon zu einem großen Maler gebildet haben, bevor er ſich zu dem vollen Siege Hoffnung machen darf, und wenn ihm auch das Möglichſte gelingt, wird ſein Werk dennoch, ſtatt urſprüngliche Poeſie zu bieten, mehr nur den relativeren Genuß gewähren, den überwundene Schwierigkeiten zu geben im Stande ſind. Als Beiſpiel kann Roqueplan's Ball in dem großen Pariſer Opernſaal gelten; ein Meiſterwurf, in deſſen Gefahr nicht zu ſcheitern es eines Künſtlers von ſo gereifter Erfahrung, ſo freier Virtuoſität und durchgeübtem Colo-

rit bedurfte. Mit einem Worte, der Maler, selbst bei angeborenem Talent, kann heutigen Tags nach dieser Seite nicht schon durch den Anblick seiner Umgebung, sondern immer nur trotz dieser Anschauungen zum Maler werden. Hauptsächlich der deutsche Künstler, wenn er in Städten wie Berlin, Darmstadt, Düsseldorf aufwächst. Mit der Kleidung wetteifern besonders in prosaischer Nüchternheit auch die täglichen Geräthschaften und die moderne Architektur. Was wir an Waffen und kriegerischem Schmuck, an Zimmergeräth, Schränken, Tischen, Stühlen u. s. f. bedürfen, das ist zur Zeit alles Sache einer mechanischen Fabrication, in welcher nirgend die individuelle Erfindung und lebendige Hand, sondern nur die todte Maschinenarbeit und wechselnde Mode sichtbar wird. Und wie leer sind in malerischer Rücksicht die Modeformen der letzten fünfzig Jahre. Meist elegant und von sogenannt bestem Geschmack, d. h. den Alten nachgezeichnet und den veränderten Bedürfnissen angepaßt, aber wie innerlich arm und äußerlich knapp, schmucklos, ohne eigenen Charakter, kleinlich und ermüdend. Selbst die gezwungene Imperatorenpracht des großen Kaisers macht hievon kaum eine Ausnahme. Wie sind die chinesischen, japanischen und türkischen Muster, wie ist der Perückenstyl, überhaupt alles, was man in Kunstacademieen und höheren Handwerksschulen noch heute geschmacklos schilt, über jeden Vergleich hinaus malerischer als diese erfindungshohle Nachbildung, die sich aller Nationalität, aller Mannichfaltigkeit und Breite des Reichthums ledig zeigt. Die Malerei ist nun ein für allemal die abgesagteste Feindin dieses guten Geschmacks, mag er die kalte Einfachheit seiner regelrichtigen Linien auch noch so verzierlichen. Ihr ist nur wohl mitten im individuellen, bunten oder großartigen Leben. Wenn sie auf Färbung losgeht vornehmlich kümmert sich ihre Schönheit im mindesten nicht um das, was die falsche Gelehrsamkeit sich aus den Alten herauslernt. Und nun gar erst die moderne Architektur! Ich sollte ganz von ihr schweigen, denn sie wird von Alt und Jung höchlich bewundert. Wer sie aber mit dem Auge des Malers genießen soll, wendet den Blick beleidigt von ihr ab.

dat er wull ja nich eher ſin Amt antreden, bet ſin Amtsbroder, Kollaborator und Subkollaborator, die beide ſtudierte Herren Theologiae, auch Magiſtri artium waren, ſin Amtsbroder, der Konrektor, auch Lateiner, weder oft noch lang, weil der Rektorsdeckel, Gevatter Tod, ſik dar ſo ſtill, ſtill, ſtillen hinlangte Hinderniſſe und bet ein jeweger Herr Diaconus Primarius, de ſik ok ſo ſtill, ſtill, ſtillen hinlangte, dar weg weren. Darbei ſcholen verſchiedene Leute ok noch besondere Herren ſin geweſen, de ſik ſo ſtill, ſtillen hinlangte. Indeſſen ſo weren ook einige an Schulen bereinigt Kollaboratores und zum Diakonate nach Barne, bis ſe ſo bekamen dr. profeſſor Titulus oder Ehrentitel, wo ſe denn ſo lange bleven, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven. Sobald Kollaboratus auf einen Dorfe, oder dem Rektorate, oder dem Diakonate, oder dem Konrektorate und der allgemeinen Hoffnung einer Pfarr-Vokation, Konrad Pfarrer, Kollaborator, Diakonus, Rektor, Konrektor, Pfarrer, der Theologiae Doctor Profeſſor, weil ſik ein Kollaboratus ſo ſtill, ſtill, ſtill hinlangte Hinderniſſe, — Wie die eigene, ſelbſt Hinderniſſe, wo ſeelige verſtorbene Herren Pfarrer, Diakonus, weil ſie ſik ſtill, ſtillen ook nich eher, bet ſe ſtille in ſeelige Hinderniſſe hinlangten. — Wie die verſtorbene Hinderniſſe, dar ſe geſtorben weren, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven. Sobald Kollaboratus auf einen Dorfe, oder dem Rektorate, oder dem Diakonate, oder dem Konrektorate und der allgemeinen Hoffnung einer Pfarr-Vokation, Konrad Pfarrer, Kollaborator, Diakonus, Rektor, Konrektor, Pfarrer, der Theologiae Doctor Profeſſor, weil ſik ein Kollaboratus ſo ſtill, ſtill, ſtill hinlangte Hinderniſſe, — Wie die eigene, ſelbſt Hinderniſſe, wo ſeelige verſtorbene Herren Pfarrer, Diakonus, weil ſie ſik ſtill, ſtillen ook nich eher, bet ſe ſtille in ſeelige Hinderniſſe hinlangten. — Wie die verſtorbene Hinderniſſe, dar ſe geſtorben weren, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven.

Ik verſtah ſik to dem Allen, dat ik ſo lange bleven kunn'. Und ik wull nun Rektor, bet ik ſelbſt, wenn ik konnte, ik verſtehe ſik. In andere Amter na anſtändige Jahren bleven ook andere Herren, bleven ook lange, bet ſe ſo bekamen oder ſo lange ſe ſo bleven. Sobald

hätten es ſonſt zu keiner Zeit dulden können, daß die Kleinode der erſten Coloriſten eintönig in jene geradlinigt architektoniſchen Leiſten gefaßt wurden, die, ſeien ſie noch ſo breit, und ihre Hohlkehlen noch ſo tief, doch mit ihren antiken Verzierungen bei aller Ueberladung maleriſch nüchtern bleiben. Noch jetzt ſieht man hochgeſtellte Künſtler, die auf echten Geſchmack den größten Anſpruch machen, jene ausgeſchweiften Linien, jene unſchuldigen Blumen- und Blätter-Schnörkel, jene Muſcheln und Schnecken, jene ganze Rahmenausſchmückung, die im ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhundert ihre Blüthezeit feierte, als barock beſeitigen. Und doch — dieſes arme geſchmähte Schnitzwerk, mit lebendiger Hand kunſtvoll gefertigt, wie maleriſch iſt es durch ſeine bunte, immer neu erfundene Form, ſeine tiefen Schatten, ſchwankenden Lichter und Reflexe, ſeine ſorgloſe Freiheit, in der es ſich hinrankt, zu Knäufen rundet und windet, hier vorſpringt, dort zurücktritt; ſtets nach dem Charakter des Bildes in Farbe und Form verſchieden; bald maſſigter, bald leichter, prächtig und luſtig, einfach und ernſt; im Ganzen noch immer ſymmetriſch, im Einzelnen regelloſer nach Laune und Glück; wie zuſammengewachſen mit dem Werk, für das es gearbeitet; architekturwidrig im Sinne der Alten, aber dann gerade für ein Coloriſtenauge erſt paſſend und erfreulich. Auch hierin ſind die Franzoſen wieder den rechten Weg vorausgegangen, indem ſie den ſogenannten Barockgeſchmack für Gemälderahmen zu neuen Ehren erhoben haben. Sollte aber Genügendes gethan werden, ſo müßten die Maler ſelbſt in dieſer Richtung von Neuem erfinden, und bei uns nicht den Handwerkern überlaſſen, was bei uns das Handwerk nicht leiſten kann.

Die Malerei des Mittelalters und der nächſtfolgenden Jahrhunderte nimmt eine ſchlechthin entgegengeſetzte Stellung ein. Es läßt ſich zwar nicht behaupten, daß nicht auch unſere Zeit einer Verjüngung zuſtrebe; nach rückwärts aber erſcheint ſie als ein Abſchluß, wie er überſchauend eindringender ſich nie zuvor entwickelt hat, und in ſeiner theoretiſchen Sicherheit alles Geweſene nicht nur anerkennt, ſondern mit Luſt und Liebe dabei ver-

weilt, und es in der Anſchauung einſichtig wiederholt. Die tüchtige neue Kunſt am meiſten will alt und hiſtoriſch ſein. Das Mittelalter dagegen hebt in zertrümmernder Kraft mit verjüngenden Schöpfungen an, und ſo mächtig und groß iſt es in dem forthallenden Werderuf ſeiner Entfaltung, daß es ſich nicht in die Vergangenheit zurückleben kann, ſondern umgekehrt alles, was es von derſelben vorfindet oder zu erreichen vermag, in die Geſtalt ſeiner eigenen Lebensformen einſchmelzt. Nur das Erwachen der alten Wiſſenſchaft und Kunſt macht zeitweiſe eine Ausnahme. Für die Malerei jedoch unter allen Künſten im geringſten Grade. Im Uebrigen geht die Fortbildung raſtlos weiter. Die Reformation giebt dann noch einmal den kräftigſten Ruck, der Leben, Glauben und Kunſt umrüttelt, gähren, aufſchäumen, verwildern läßt, bis endlich der geklärte Sinn mit beruhigtem Gemüth auch von hier aus zu neuem Gehalt und friſchen Formen treibt.

Bei der Energie einer ſo lebensjungen Wirklichkeit nun darf dieſer ganzen Epoche das Recht, auch in der Malerei die bibliſchen und hiſtoriſchen Stoffe, ſoviel und ſoweit ſie mag, in die Außengeſtalt ihrer eigenen Volksgegenwart umzuprägen, um ſo weniger abgeſprochen werden, als ſie die erſten und tiefſten Forderungen der Kunſt ſtets im Auge behält, und die Gegenwart, wie in Charakteren, ſo auch in allen Außendingen maleriſcher iſt, als das Alterthum war und die moderne Zeit ſein wird. Die Inder ſchwelgten in den Mährchenfabeln, wie die Hebräer in der Gottesfurcht der Poeſie, die ſtummen Aegypter führten ihre geheimnißvollen Bauten auf, die Griechen blieben Bildhauer ſelbſt in Tanz und Dichtkunſt, die neueſte Zeit vertieft und verflacht ſich durch immer feinere Zauber der Muſik, in den Blüthetagen unſerer Periode aber iſt die Baukunſt und Sculptur wie die Religion, die Poeſie wie das Leben vorwaltend *maleriſch*, und ſo feiert die Malerei hier vor allem ihre ſchönſten Triumphe.

Da hatten denn die großen wie die geringeren Meiſter gute Zeit. Das äußere und innere Leben um ſie her erfand und

mals gleich ihnen, und wenn sie nun darüber sich Rechen und Rechenschaft geben, gewinnen sie verschiedene Ansicht der verschiedenen Verhältnisse, stellen sie dar in Gedichten wie Shewalds, wo auch den schönsten Gedichten gegenüber, die Gefühle und Ansichten der Verfasserin sich geltend machen.

Die Not und den Zwang treibt sie eigen hingehen nicht minder als Frau Rath Goethe, Elisabeth Baur, Bettina von Arnim, die Verfasserinnen Gedichte und neuen Erlebnisse mit ihrer Seele in steter Wechselwirkung gebildet, in welcher der Gesichtskreis der Persönlichkeit nur unterstützt, Persönlichkeit den Gesichtskreis durchdringt. Sie sind gleich verschieden Charakter. Und wenn Bettina sich selbst nicht kennt, wenn sie sich selbst für Phantasie hält, wenn sie Phantasie und Leidenschaft verwechselt, wenn sie die poetischen Gaben ihrer Seele so wenig achtet, wenn sie sie so wenig kennt, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben vermag, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben weiß, wenn sie Bettina ist: so ist sie dennoch eine Persönlichkeit, wie Sonst nur in Dichtern, in Schauspielern, in Komponisten, in Malern, in Bildhauern, in Künstlern, in Helden, in Heroinen sich findet, wenn sie Bettina ist, wenn sie Bettina bleibt, wo keine Gott sie hindrängt, wo Gott sie hindrängt, sie Gott sie schon Rechenschaft geben in den Gedichten der Bettina, und auch diese bleiben dann schätzbare Beiträge zur Kenntniß der Bettina, so wenig sie Beiträge zur Kenntniß, Entwickelung und Ausbildung dieser Gabe und unvergleichlichen Persönlichkeit sind. Und wenn sie sich selbst nicht kennt, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben weiß, wenn sie Bettina ist, wenn sie Bettina bleibt, wo keine Gott sie hindrängt, wo Gott sie hindrängt, sie Gott sie schon Rechenschaft geben in den Gedichten der Bettina, und auch diese bleiben dann schätzbare Beiträge zur Kenntniß der Bettina, so wenig sie Beiträge zur Kenntniß, Entwickelung und Ausbildung dieser Gabe und unvergleichlichen Persönlichkeit sind. Und wenn sie sich selbst nicht kennt, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben weiß, wenn sie Bettina ist, wenn sie Bettina bleibt, wo keine Gott sie hindrängt, wo Gott sie hindrängt, sie Gott sie schon Rechenschaft geben in den Gedichten der Bettina, und auch diese bleiben dann schätzbare Beiträge zur Kenntniß der Bettina, so wenig sie Beiträge zur Kenntniß, Entwickelung und Ausbildung dieser Gabe und unvergleichlichen Persönlichkeit sind. Und wenn sie sich selbst nicht kennt, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben weiß, wenn sie Bettina ist, wenn sie Bettina bleibt, wo keine Gott sie hindrängt, wo Gott sie hindrängt, sie Gott sie schon Rechenschaft geben in den Gedichten der Bettina, und auch diese bleiben dann schätzbare Beiträge zur Kenntniß der Bettina, so wenig sie Beiträge zur Kenntniß, Entwickelung und Ausbildung dieser Gabe und unvergleichlichen Persönlichkeit sind. Und wenn sie sich selbst nicht kennt, wenn sie sich selbst so wenig Rechenschaft zu geben weiß, wenn sie Bettina ist, wenn sie Bettina bleibt, wo keine Gott sie hindrängt, wo Gott sie hindrängt, sie Gott sie schon Rechenschaft geben in den Gedichten der Bettina, und auch diese bleiben dann schätzbare Beiträge zur Kenntniß der Bettina, so wenig sie Beiträge zur Kenntniß, Entwickelung und Ausbildung dieser Gabe und unvergleichlichen Persönlichkeit sind.

und Epochen ſich raſch und rührig zu helfen. Sie hegen den für ihre Zeit richtigen Glauben, Malerei und Archäologie, Gelehrſamkeit und Kunſt ſeien ſchlechthin voneinander unabhängige Sphären. Hat nun der einzelne Meiſter weder von antiker Sculptur noch überhaupt von der Kleidung, dem Geräth der Alten eine lebendige Anſchauung, ſo erſpart er ſich jeden unnützen Umweg. Er ſieht in unbefangenem Selbſtvertraun von Hauſe aus Venus und Amor, Apollo und Diana, Nymphen und Flußgötter als Seinesgleichen an, und ſtreift den Männern und Frauen um ihn her die Hüllen und Kleider ab, als wären ſie Adam und Eva, oder ſteckt die alten Götter und Helden ohne Scheu in die Trachten ſeiner Zeit und Umgebung. Die Alten geben dann außer den Namen nur das Allgemeinſte der Situationen her, die eigentliche Sache liefert die Gegenwart, und es kommt wenigſtens immer noch etwas bei weitem Lebendigeres zu Stande, als wenn die gleichzeitigen Dichter von Mars und Juno ſingen, weil ſie von Krieg und ehelicher Eiferſucht zu reden haben. Bei anderen Malern wieder iſt die Kenntniß und Liebe für die Antike lebendig geworden. Aber die Beſten unter ihnen hüten ſich wohl, in Trachten und anderem Beiweſen die echt maleriſche Wirkung für den Ruhm der Gelehrſamkeit drein zu geben. Sie nehmen nur das auf, wovon ſie geiſtig und leiblich eine concrete Anſchauung erlangt haben, und genügt dieſe nicht, ſo miſchen ſie Altes und Neues mit Künſtleraugen naiv, oder zu maleriſcher Harmonie abſichtlich durcheinander, und lachen die Gelehrten aus, die ſich daran ein Aergerniß nehmen. So hat es Paul Veroneſe mit ſeinem Alexander und Darius, Correggio mit ſeiner Leda, ſo hat es Rubens gemacht, der am unerſchöpflichſten in Darſtellung alter Mythen und geſchichtlicher Scenen war, und obſchon an Kenntniſſen reich, doch reicher bleiben wollte an heimathlicher Lebendigkeit, maleriſcher Form und Triumphen der Farbe. Sie alle gaben dieſe Stoffe nur wieder, wie dieſelben in ihrem Jahrhundert, ihrer Nation und ihrer eigenen Anſchauung fortwirkten; unbekümmert ob ſie genau mit den Alten übereinſtimmten oder nicht.

sich sogar unter die weltliche Macht, und Christianen so manchmal verdrießlich, und dürfte leicht unter so einer Botmäßigkeit nicht viel Gutes zu hoffen haben. Wenn aber Christiane Religion, die mächtige und reiche ist, so ist sie gar leicht verführerisch. Sie lehret und verführet oft in Tugenden, und sie ist durch unvergängliche Schätze bei Gott und Menschen so schön. Heilige Freiheit zu besitzen, ist den weltlichen Reichen gemeiniglich verdrießlich und beschwerlich. Christianen, so sie reich ist, sind selten von bekannten verdrießlichen Zustandsnöthen, und dem einzelnen Christianen ist es nicht so schwer, die Sünde zu meiden. Christi Joch ist sanfter, und die Last, so sie auf sich nehmen, ist leichter, als die Sünde, so sie tragen. Christi Joch ist Liebe und Last Gehorsam und sind die Gebote Gottes. Aber das Creutzleben ist den Christianen gut und auch sehr heilsam. Das Creutzleben ist ihnen eine Schule, darinnen sie gelehret und geübet werden, Gottes Willen gläubig zu erkennen, und ihn gläubig zu lieben. Christianen sind darinnen ihrer Sünden und auch ihrer natürlichen Gebrechen täglich gewahr, und sie können sie leichter, als andere bestehen und überwinden lehrt, daß nun in den Gnaden Gottes und in dem Gebet Gottes und in der Gemeinschaft der Christianen so große Macht, so große Kraft und Stärke gegeben, daß sie auch in Trübsalen und Anfechtungen nicht verzagen, sondern getrost bleiben. Und Christianen erlernen in Trübsal und Noth, Hunger und Blösseseyn, Angst und Gefahren, Leiden, Tode so wenig zu murren, zu zagen, und an ihrem Gotte und seiner Gnadenwahrheit, in der Hoffnung der ewigen Güter und ewigen Seligkeit, sich die Geduld und Sanftmuth zu üben. Sie haben die rechte und wahre Ruhe, Trost und Freude in Gott, und in dem Gebet Gottes, in der Gnaden- und Heilsgemeinschaft der Christianen, und sie können wegen des Gottes, welchergestalten in Jesu sie sind, auch unter

Anſchmiegen, Zuſammendrängen oder Ausbreiten geſtalten. Andererſeits wird es dem Körper ohnmöglich, durch Stellungen und Geberden, die ſelbſt wieder ein Ausdruck innerer Zuſtände und Leidenſchaften ſind, die Kleidung in eine beſondere Lage und Form zu bringen, und ſie dadurch zum Mitausdruck geiſtiger Ruhe oder Bewegungen zu beleben. Und doch iſt es die Vermittelung jener ſelbſtſtändigen Formen und dieſer Beſtimmtheit durch geiſtige Geberden, was vorzugsweiſe die Kleidung auch der künſtleriſchen Behandlung zugänglich macht. Dem Extrem der Proſa iſt hierin unbeſtritten der moderne Anzug zugegangen, in den entgegengeſetzten Vorzügen kunſtgemäßer Schönheit hat es kein anderes Coſtum dem altgriechiſchen und ſelbſt dem römiſchen je wieder zuvorgethan. Dennoch iſt die alte Gewandung mehr für die Plaſtik der Sculptur geeignet, als daß ſie die maleriſchen Bedürfniſſe unſerer Periode vollſtändig befriedigen könnte. Selbſt abgeſehn davon, daß ſie für dieſe Epoche den nicht genug zu berückſichtigenden Vortheil einer lebendigen Nationaltracht eingebüßt hat, iſt ſie nicht particulär, für den einzelnen Charakter eigenthümlich genug. Wie verſchiedenartig ſie nämlich auch mag angewendet werden, ſie verallgemeinert dennoch das Individuum, das mit ihr bekleidet erſcheint, indem ſie es ſowohl für den damaligen Beſchauer aus ſeiner täglichen Umgebung herausverſetzt, als auch an und für ſich in eine menſchlich weniger begrenzte Sphäre erhebt. Denn die Ausbildung des Subjectiven und Particulären in Charakter, Beruf, Thätigkeit war in den Blütheepochen Griechenlands und Rom's noch nicht ſoweit gediehen, als es der Ausdruck des mittelaltrigen Lebens erfordert, und die Bekleidungsart geht immer mit den Grundzügen der übrigen Volksrichtungen Hand in Hand. Am meiſten in der Kunſt. So bedient ſich denn die Malerei unſerer Periode, außer bei Stoffen der alten Mythologie und Geſchichte, des antiken Coſtums, wie ich ſchon andeutete, hauptſächlich nur, um die heiligen Geſtalten des Glaubens in der ähnlichen Weiſe gleichſam über das Tägliche hinwegzutragen, in welcher die allgemeine Mutter Kirche zu allen ihren Kindern, ſtatt in deren

eigener Mundart, in lateiniſcher Sprache redete. Auch haben die Völker, denen es, ſtatt auf plaſtiſche Schönheit der Form, vor allem auf Innigkeit der Seele und particuläre Charaktere ankam, ſich, wo ſie nicht dem traditionellen römiſchen und byzantiniſchen Typus zu folgen für nöthig erachteten, der alten Gewandung gern entſchlagen, oder dieſelbe mit Nationaltrachten maleriſch vereinigt; zum Theil gewiß aus Mangel näherer Anſchauung und Kenntniß, zum Theil aus innerem Inſtinct, der ſich nur im Heimathlichen befriedigt fühlte.

Die mittelaltrigen Coſtume ſelber nun dürfen auf die untadliche Formenſchönheit der altgriechiſchen und römiſchen Bekleidung keinen Anſpruch machen. Maleriſcher dagegen ſind ſie in jedem Fall. Zunächſt ſchon durch ihren Reichthum an Unterſchiedenheit. Welche Fülle bietet allein der Clerus mit der Stufenleiter ſeiner geiſtlichen Würden, und der Breite kirchlicher Functionen dar; daneben ſodann ſteht die Mannichfaltigkeit der Kloſtertrachten, und wie national verſchieden und vielſeitig endlich ſind die kriegeriſchen Rüſtungen der Ritter und Knappen, der Putz der Vornehmen und Reichen, die Anzüge der Bürger und Landleute.

Was die Form dieſer Trachten anbetrifft, ſo will ich, ohne irgend ins Einzelne einzugehn, nur an folgende Hauptunterſchiede erinnern. Eine nächſte Grundform bilden die langherabfließenden Gewänder der Geiſtlichkeit, Mönche und Nonnen. Sie verhüllen freilich zumeiſt die Geſtalt der Glieder, doch nicht in dem Grade, daß nicht der geiſtige Ausdruck der Stellungen und Geberden verſtändlich hindurchdringen könnte, und gewähren überdieß, der modernen Kleidung gegenüber, den Vortheil, daß ſie bei geringer Befeſtigung an einzelne Theile des Körpers ungeſtörter ihrem Stoff gemäß niederfallen, und für den freieren Schwung der Linien, für den großartigen Lauf der Hauptfalten und die Mannichfaltigkeit der kleineren, dem Künſtler einen weiten Spielraum laſſen. Je voller in dieſer Rückſicht das Coſtum in Untergewändern, Ueberwurf, Mänteln und dergleichen mehr wird, je breiter die Flächen, je verſchiedener die bald weicher

fließenden bald dichteren und abſtehenden Stoffe ſind, deſto reichere Gelegenheit erhält der Maler für ſeine Meiſterſchaft in Gebrauch von Schatten und Licht, Form und Farbe. Die Einfärbigkeit und Gleichheit beſtimmter Ordenstrachten kann ihm zwar, wenn er viele Geſtalten überein kleiden muß, hinderlich erſcheinen, doch die Malerei hat in Beleuchtung und Färbung Mittel genug, auch dieſem Uebelſtand durch die höchſten Feinheiten und ſchönſten Effecte nur zum Anlaß neuer Siege zu nehmen. Was hat nicht Rubens z. B. mit ſeiner Wundererſcheinung des heiligen Franciscus in der Academie zu Antwerpen Großes auch in dieſer Rückſicht geleiſtet.

Dieſen Mänteln, langen Röcken, Kutten, Kapuzen u. ſ. f. ſind nun die enganſchließenden Kleider entgegengeſetzt, welche ohne einzuzwängen die Formen des Gliederbaus, der Sehnen, der Muskeln und des weicheren Fleiſches faltenlos wiedergeben. Beſonders die Beine und Schenkel, zum Theil auch Leib, Bruſt und Arme. Welch ein Prüfſtein für Zeichnung, Charakteriſtik, freie Stellung, Bewegung und durchweg beſeelenden Ausdruck.— Iſt aber der Maler ein echter Coloriſt, dann wirft er, ſoviel es ſich thun läßt, auch dieſe letzten Hüllen bei Seite, und malt die nackten Formen. Engel und Kinder, die Kreuzigung und Grablegung, die Marter der Heiligen, das Weltgericht, Himmel und Hölle, liefern ihm hiefür, gleich der alten Mythologie, die günſtigen Geſtalten und Situationen, die Titian, Correggio und Rubens ſich niemals haben entgehn laſſen. — Umgekehrt können wir hier auch der mittelaltrigen Bewaffnungsart Erwähnung thun, die nach Analogie unſerer heutigen Trachten den Formen des Körpers ebenſo folgt, als ſie dieſelben deckt und verunſtaltet. Für die Malerei jedoch ſind die Helme, Blechhauben, Panzer, Arm- und Beinſchienen kein Hemmniß. Im Gegentheil erhält ſie dadurch nur wiederum eine ergiebige Fundgrube für meiſterhafte Erfindungen. Denn wie reichhaltig individueller Formen ſind alle dieſe Waffenſtücke fähig. Wie zieren ſie den Mann, der ſich in ihnen rüſtig und frei bewegt. Und vor allem Anderen, welche Gelegenheit bietet der Sonnenblick des

Goldes, der Schimmer des Silbers, der ſcharfe und zugleich bläulich milde Glanz des Stahls für das Leuchten und Blitzen der Farbe, für Spiegelungen, Scheine und Wiederſcheine, für Gegenſätze und unberechenbare Abſtufungen. Noch aus früher Kindheit her ſtrahlt mir der Erzengel Michael aus dem Danziger Altarbilde in ſeiner Goldrüſtung entgegen, und um wie viel männlicher und kerniger noch iſt der gleiche Schmuck des St. Georg in Eyck's Madonnenbilde in der Academie zu Brügge. Auch Dürer erfindet gern neue Formen und Verzierungen mittelaltriger Waffen, und van Dyck und Rubens ſuchen in dieſem Lichtſpiel des todten Metalls ein Farbenleben anzufachen, das mit dem Zauber des Fleiſches wetteifern kann.

Die meiſten mittelaltrigen Coſtume endlich vereinigen das feſtere Anſchließen an den Körper und das Umhüllen und Ausbreiten durch Mäntel, geſchlitzte Aermel, Puffen, Halskrauſen, wozu denn noch die Schärpen, Gürtel und Gehenke kommen, die Barette, Federn und was ſonſt noch der Kleidung Nationalität und vielſeitige, oft ſogar launenhafte Eigenthümlichkeit geben kann. Die Trachten der Frauen hauptſächlich ſind häufig dieſer gedoppelten Art; dem Rücken, der Bruſt, dem Leibe bis zu den Hüften hin eng angepaßt; durch weite bald herabhängende, bald mehrfach aufgepuffte Oberärmel und Ueberwürfe jeder Art dagegen faltenreich, bunt herabwallend und nachſchleppend.

In dieſer Weiſe wird größtentheils die lebendige Individualität des Anzugs ſchon durch ihre Form maleriſch erhöht. Wenn dieſe ſich aber der Schönheit entziehn zu wollen Miene macht, ſo ſind es wenigſtens immer Vortheile der Färbung wieder, welche die eintretenden Mängel verbeſſern und aufwiegen können. Hiefür z. B. leiſtet die Pracht des Mittelalters den größten Vorſchub. Das vielgeſtaltig in Goldfaſſung lodernde Edelgeſtein und die mildeleuchtenden Perlen, gereiht, oder in einzelnen hellen Tropfen; das reiche Pelzwerk, braun, ſilberweiß, oder ſchwarz, feinhaarig, glatt, oder rauher und glanzloſer; die ſchweren, bald einfarbigen, bald ſchillernden Seidenſtoffe, groß-

blumig, mit Gold und Silber verſchwenderiſch durchwirkt; der Sammet, der in ſeiner ſtillfunkelnden Gluth dem Feuer des Rubins und Smaragds am nächſten kommt; das blendende Linnen, das durch ſeine keuſche Reinheit und Weiße ſiegt; und nun noch die Stickereien in Seide und Metall, die Troddeln, Franzen und Quaſten, und daneben wieder das Wollenzeug und ſtumpffarbige Leder, — durch alle dieſe Verſchiedenheit iſt für jede Meiſterſchaft und magiſche Wirkung im Gebrauch der Farbe ein unendliches Feld eröffnet.

Die ſpätere Malerei des ſiebenzehnten Jahrhunderts hat ſich bei den Holländern zwar von der mittelaltrigen Form und dem Reichthum der Trachten mehr und mehr entfernt, und die Kleidung der höheren Stände beginnt ſchon dem Charakter unſeres heutigen Anzugs ſich langſam zu nähern. Doch welch ein Abſtand noch! Und außerdem macht es ſich ein Hauptkreis mit Bauern, Bettlern, Fiedlern und Mägden zu thun, deren Jacken, Röcke und Wämſer, zerriſſen oder ſonntäglich neu, für den Zweck jener Meiſter immer noch maleriſcher bleiben als die Muſterkleider der heutigen Modejournale für unſere Künſtler werden könnten.

Die lebendigen Charaktere und Geſtalten müſſen wir uns nun ferner in ſolchem Coſtum mitten in eine nach allen Seiten hin poetiſche Umgebung des Geräths, der Zimmer, Straßen und Architektur überhaupt hineinverſetzt vorſtellen. Denn der maleriſch geſtaltende und färbende Genius gehörte, wie wir ſahn, nicht der Malerei ausſchließlich an. Er beſeelte auch die Baukunſt und Sculptur ſowie das Handwerk, das dieſen Künſten ſich anſchließt, die Schreiner, Goldſchmiede, Holzſchnitzer, Steinmetze. Das geſammte Gewerk im Allgemeinen vermochte dem Aufblühn der Malerei zu Hülfe zu kommen, und empfing von ihr ſeinerſeits günſtige Rückwirkungen. Nicht durch Schulen, Gipsabgüſſe und wiſſenſchaftliche Vorträge; nein durch den lebendigen Sinn der Zeit ſelbſt, durch religiöſe Ehrfurcht, Kunſtliebe, Wetteifer der Städte und Corporationen, individuelle Tüchtigkeit und treuerworbenes Handgeſchick. Da bleibt jede

Form, in ſoweit es in Geräthſchaften und Baulichkeiten möglich ſein kann, belebt. Denn je weiter die äußeren Hülfsmittel von maſchinenartiger Thätigkeit entfernt ſind, um ſo lebendiger ſchafft noch die eigene, menſchliche Hand allein, und trägt ihre Liebe und Luſt mit in das ſelbſtgeſtaltete Werk hinüber. Die todte Gleichheit, die haarſcharfe Regelmäßigkeit, dieſer ganze kalte Maſchinentriumph des heutigen Handwerks macht noch einer beſeelteren Eigenthümlichkeit Platz, welche jeden Tiſch und Stuhl, jedes Gebäude, jede einzelne Verzierung wieder individuell abſchließt, und ihnen ein für ſich ſelbſtſtändiges Daſein gönnt. Was thun ſie ſich jetzt nicht z. B. auf ihre in Thon gebrannte, in Zink gegoſſene Zierathen zu Gute. Und doch iſt es gerade dieſe glatte Genauigkeit ſchon, die alles echt Maleriſche ertödtet. Tretet nur an mittelaltrige Bauwerke heran, ſeht dort, was der wackere Steinmetz, wenn auch nach vorgeſchriebener Zeichnung, ſorglich gemeißelt, was die verwitternde Zeit noch einmal leiſe und unvermerkt angenagt hat, und wird euch dann nicht das heutige mechaniſche Handwerk bereits um dieſer mechaniſchen Fabrication willen maleriſch zuwider, ſo iſt euch nicht zu helfen. Mit der Schreinerarbeit, der Goldſchmiedekunſt iſt es daſſelbe. Prägt, formt, ſtempelt ſo viel ihr wollt, rühmt eure geſchmackreichen Kunſthandwerke ſoviel ihr könnt, webt, wirkt und druckt mit Maſchinen, zeichnet, portraitirt, ſtecht in Kupfer und Stahl, alles mit Maſchinen — für Induſtrie und Wohlfeilheit mag es nütze ſein, der lebendigen Poeſie des Handwerks aber habt ihr damit den Todesſtoß gegeben, und um den Menſchen ſtellt und hängt ihr nichts umher, worin er nicht, hat er noch Bedürfniß nach lebendiger Umgebung, noch Liebe für Seele der Kunſt, dieſen einzig wahrhaft belebenden Athem der Form bis zum Grauen hin entbehren muß. Dieß mag lächerlich, übertrieben, empfindſam klingen. Gleichviel. Oder um ſo ſchlimmer; wer es lächerlich fände, würde nur zeigen, wie ganz der heutige Sinn von dem eigentlichen Künſtleriſchen ſich verirrt hat.

Aber die Arbeit der Hand iſt es nicht allein. Es kommt auf den innren Sinn und Charakter an, der in die äußere Ge-

ſtalt übergeht, und ſie durchdringt. Wie ſollte nun das Mittelalter, bei ſeiner gläubigen Frömmigkeit, ſeiner kernhaften Mannheit, ſeiner unverbrauchten Freude an Pracht zur Ehre der Stadt, der Corporation und Gemeine, bei der Stetigkeit und Fortentwicklung, der künſtleriſch friſchen Erfindungsgabe und ſoliden Durcharbeitung, wie ſollte es bei der feſten Nationalität und dem ſicheren Gefühl für das Heimathliche und Nächſte nicht auch in alles, was den Menſchen äußerlich umgiebt, was er zu öffentlichen Zwecken und im ſtillen Hauſe gebraucht, dieß gleiche Leben einzuweben mächtig geweſen ſein. Die großen Künſtler ſind ebenſo ſelbſtſtändig productiv als der Subſtanz ihres Jahrhunderts und Volkes einverleibt. Das mittelaltrige Handwerk will hinter der Kunſt in Gediegenheit und Belebung nicht zurückſtehen. Geſchmeide, Ketten und Ringe, Dolche und Schwertgriffe, das Zimmergeräth, Geſchirr, Trinkgefäße und Tafelaufſätze, die Teppiche, Thüren und Treppen ſollen dem Bedürfniß dienen; doch erlaubt es der Reichthum des Beſitzers nur irgendwie, ſo ringt ſich die Dienſtbarkeit bald genug zum zierenden Schmuck und frohen Spiele der Kunſt empor, oder ſpiegelt mindeſtens, wenn nichts Weiteres geſtattet iſt, die Tüchtigkeit, Straffheit, das Trauliche und Gründliche der Individuen und Zuſtände wieder.

Auf die öffentlichen Gebäude, auf Kirchen, Palläſte, Rathhäuſer, Thore vorerſt ſammelt ſich die Kunſtliebe. Ihre maleriſche Lebendigkeit iſt darin begründet, daß dieſer öffentliche Gemeinſinn und Geiſt, der ebenſo gehaltreich als durch die Eigenthümlichkeit jeder Nation, Provinz und Stadt für ſich ſelber individuell iſt, im Größten und Kleinſten ſich voll und ganz ſichtbar macht. Darum erzählen dieſe zerfallenden Denkmale noch heute gleich unvergänglichen Dichtern und treuſten Hiſtorikern ohne Unterlaß von den Tagen ihres Glanzes und Falls. Und wer nur zu hören weiß und die Urſprache liebt, in der ſie reden, wird ihre Epopoeen, ihre Annalen und Novellen verſtehn. Was vermöchten unſere neueſten Bauten dagegen Tieferes zu ſagen, als daß ihr Architekt in der Jugend etwa das Mittel-

alter geliebt, dann Italien, ja Sicilien ſelbſt und gar erſt Athen, oder Frankreich, England, die Niederlande durchforſcht, dabei die Alten immer fleißiger ſtudirt hat, und auch im Uebrigen äußerſt gebildet, kenntnißreich, ein Cosmopolit des ſchönen Geſchmacks aus Berlin oder München iſt; eigentlich jedoch in ärmlicher Erfindung ſich nur aus der Vergangenheit die Formen abſtrahiren und aus der Gegenwart das nur herausſchöpfen kann, was in dauerndem Geſteine für die Zukunft zu bewahren die Mühe nicht lohnen ſollte.

Im Mittelalter nun iſt auch das private Leben von gleicher Fülle und Kernigkeit als das öffentliche. Die ſelbſtſtändig abgeſchloſſene Particulariſation in Beſitz, Wohnung, Bedürfniſſen der Familie, Arbeit und Ruhe macht ein ebenſo weſentliches Intereſſe aus, als die corporative Gemeinſamkeit und religiöſe Einigung. Aber aus dieſen Wurzeln zieht die Häuslichkeit zugleich ihre beſte Nahrung und Kraft. So tragen denn die Städte des Mittelalters einerſeits denſelben Charakter ihrer Kirchen, Thürme und Thore, anderſeits erhalten die einzelnen Straßen, Plätze und Häuſer das eigenthümlichſte Leben und die ausdruckreichſte Phyſiognomie. Die Städte ſind nicht nach feſten Plänen in Sterne und Fächer oder nach dem Richtmaaß rechtwinklig in gleiche Quadrate und Oblongen getheilt, die Straßen nicht je volksärmer je breiter angelegt, und von unüberſehbaren Plätzen abſichtlich unterbrochen, ſondern nach Volkszahl, Gelegenheit und Glücksfällen wie von ſelber entſtanden. Statt der Krämerei oder des Großhandels kluger Speculanten, welche die Häuſer und Straßen überein nach gleich nüchternen Grundriſſen bauen, um ſie dem Meiſtbietenden zu überlaſſen, behalten die Wohngebäude das individuelle Bedürfniß zu ihrem lebendigen Boden, ſie wachſen, wie ſich's fügen und machen will, zu Straßen zuſammen, aneinandergedrängt oder weiter und luftiger; die Kirchen, das Rathhaus mitten inne, burgartige Palläſte dazwiſchen. Die Thüren und Thore, die Fenſter, Höfe und Gärtchen, alles erſcheint aus beſtimmter Gegenwart hervorgegangen, und trägt deren Antlitz und Farbe. Und dadurch mit einem Male, wie durch

ein Wunder wird aus den ſonſt nichtsſagenden Mauern, aus Gebälk und Dächern ein neubelebter Körper, in dem ſich eine Seele wohnlich und heimiſch regt, und was ſie ſelbſt bedarf und iſt ungewollt ausdrückt. Die verſtandeskalte Regelmäßigkeit freilich und berechnete Symmetrie kommen dabei zu kurz, auch die kühle Bildung der Eleganz kann nicht zur Herrſchaft gelangen. Doch eben das iſt der glücklichſte Vorzug. Denn wo dieſe einzigen modernen Baugrazien, nachdem ſie ſich mit dem Bedürfniß in Pauſch und Bogen abgefunden, nichts Weitres mehr thun, als daß ſie ganz nur von Außen her ihre todte Form an ein Gebäude heften, da wird es ſicherlich Innen und Außen unmaleriſch und proſaiſch. Das läßt ſich ſchon an jeder Umzäunung ſehn. Stellt nur die Pfoſten recht ſchnurgrade auf, und nagelt die neuen, glattgehobelten Planken daran, genau gefugt, in den beſten Parallelen. Es ſieht reinlich und hübſch genug aus, und jedem Herrnhuther und Quäker wird's wohlgefallen. Dann aber nehmt derbe Holzſcheite, halbgeſpalten und halbgeriſſen, die Baumrinde noch an der einen Seite; ſteckt ſie in die Erde, wie es eben geht, hier grade, dort ſchief, und windet buntzweigiges trocknes Reiſig umher, nicht wie ein Korbgeflecht ſorglich und feſt, im Gegentheil locker, in Zwiſchenräumen nach Zufall und Laune, und nun ſeht zu, was maleriſcher iſt, jener Zaun, oder dieß rohe Gezweig. Dürer griff nach dem Reiſig, um den Raſenhügel oder das Geſtein einzuhegen, worauf ſeine Madonna im Hauskleide mit dem Schlüſſelbunde ſitzt. Und wie verſtand es Dürer, in dem ähnlichen Prinzipe auch Städte im Hintergrunde zu zeichnen. Die Häuſer mit frommen, wetterfeſten Giebeln, die Fenſter unregelmäßig, größer und kleiner, nahe aneinander gerückt einige, andere in weiteren Abſtänden. Auch die Stockwerke nicht immer in gleicher Linie; hier ein Anbau, dort ein Vorſprung. Da läßt ſich ſchon von Außen her ein Hausſtand, ein Familienleben, ein lebendig Beiſammenſein individuell erkennen. Dieſer Complexus von engem oder erweitertem Bedürfniß, von Zufall, Dauer und Wechſel, dieſes nahe Verwachſen der Zuſtände mit ihrem Local iſt der maleriſche Bauherr, der die mit-

telaltrigen Städte aufführt; im Einzelnen so reich an Verschiedenheit als möglich, im Ganzen doch immer noch in wohlthuendster Harmonie. Wie ein Gebirg, in welchem auch jeder Fels, jede Kuppe, jeder sanftgeneigte Abhang seine eigene Form hat, aber dennoch Ein Grundzug auch das Selbstständigste zur Uebereinstimmung bändigt. Ich wünschte nur, um recht überzeugend zu veranschaulichen, was ich meine, wir könnten jetzt in Nürnberg stehn. Aber in Abenddämmrung oder Mondenschein, damit all der moderne Anstrich verhüllt bliebe. Durch burgartige Mauern und Gräben die Stadt wie ein lebendig Individuum in sich begrenzt und abgeschlossen. Auf der Höhe die Burg; innen um zwei Hauptkirchen alles gruppirt, religiös, doch ohne geistlichen, bischöflichen Typus, wie noch heute in Bamberg. Die Kirchen aus verschiedenen Zeitaltern, mäßig schlank und hoch, mehr tüchtig als eigentlich von feiner Grazie; die Häuser nicht prachtvoll und stolz, aber in ihnen durch Handelsreichthum, Kunstsinn und Kunstgewerk ein genügsames Bedürfniß solid für die Dauer befriedigt. Die Straßen gelinde hinauf und hinab, Berg und Thal, Vorsprünge, Erker, Thürmchen, hier und dort; und in Allen ein Gepräge stiller und doch berühriger Häuslichkeit, guter Sitte, patrizischen Selbstgefühls, bürgerlichen graden Sinns; und wieder der Markt so regsam, der große Brunnen so zierlich und ehrbar dabei, und in der Sebalduskirche das Sebaldsgrab so voll eigener Erfindung mit bildungsbedürftigem Hinblick auf die Alten! —

Doch auch moderne Städte können den gleich malerischen Charakter tragen. Paris z. B. gewährt auch in seiner Architektur und Färbung einen unerschöpflichen Genuß. Vom père la Chaise herab gesehn, liegen die ungeheuren Steinhaufen, mit darüber geworfnen Streiflichtern, da, als seien mitten im Ocean plötzlich die Wellen hinweggestürmt, und der sonst verhüllte Meeresgrund würde aufgethan. So im Ganzen eben, aber zerklüftet, wirr und zackigt erscheint die unübersehliche Masse; nur die notre Dame aus der Ferne versucht die schweren Thurmarme empor zu richten, das Pantheon und der Invalidendom steigen langsam

auf, die Mitte und Ecken der Tuillerien ragen um etwas empor, und weit vom Ende der Champs élysées ſchimmert der neue Triumphbogen herüber.

Im Innern aber, an dem hindurchgeſchlängelten Strom beſonders mit den ſchwerfälligen Brücken, dem leicht hinübergeſchlagenen Pont des arts, den großartigen bunten Quais, den weiten Palläſten, den baumreichen Gärten, den ſtolzen Plätzen hören die maleriſchen Anſichten nicht auf. Den vorwaltenden Grundton giebt der gelblich graue Kalkſtein, im Schatten dunkelnd, im Sonnenſchein blendend, für Tiefe und Licht die reichſte Scala. Der Boden, die Häuſer, die Berge, der Strom, die Ufer, das Laub ſelbſt bei längerer Dürre behalten denſelben Farbenton, der Dunſt der Stadt bei klarer Luft und dünnen Wolkenſchleiern zaubert mit zartem Duft und ſilbern oder goldig glänzender Beleuchtung hinein, und von dem fahlgrauen Grunde heben ſich alle Farben keck und doch harmoniſch ab. Die Wohnhäuſer machen auf ſogenannte Schönheit der Form keinen Anſpruch. Aber feſt und mauerſtark, nicht düſter und nicht lachend, ſteigen ſie mit ihren breiten, hohen Fenſtern kühn empor; durch die rieſigen, geſchwärzten Schornſteine, thurmartig und felſigt Auf Sauberkeit iſt es nicht abgeſehn, nichts iſt ſpießbürgerlich nett oder prunkend und blank, ſondern durchweg bewohnt, altgebraucht, im Charakter des lebendigſten weltſtädtiſchen Verkehrs. Die oberen Stockwerke ragen in melancholiſcher Trauer hoch und immer höher, arm und ärmer empor; unten erhellt und verſchönt die reizende Zierlichkeit des Geſchmacks und der Mode Café's und Kaufläden jeder Art zu pikanter Grazie und orientartigem Luxus. Und nun das Ganze bald geengt, bald geweitet, immer wieder eins über das andre hinausgehäuft; Ecken, Winkel, Vorbauten, Höfe, Durchgänge, kleine und große Plätze, Theater, Bäder, vornehm breite und ſchmale Straßen, Eins ohne Störung reiht ſich ans Andre, und trotz aller Verſchiedenheit kehrt ſtets derſelbe Grundcharakter wieder. Vor dieſen Häuſern aber, in dieſen Straßen und Paſſagen muß immer Gewimmel ſein, raſtloſe Bewegung; denn für eine unzählbare

Menge, für das ununterbrochenſte Bedürfniß ſind ſie errichtet. Menſchenleer, unbewohnt wäre die Stadt ein furchtbares Steingeſpenſt. Für Gebrauch und Genuß iſt alles beſtimmt, und der ſtets vermittelte Contraſt von Felſenruhe und ſchwindelndem Umſchwung ein Hauptzug. Mittelaltriges hat ſie wenig mehr, doch auch nichts eigentlich Heutiges. Maſſigt und ſcharf, ſchmutzig und zierlich, ſchwer und feenhaft ſteht ſie, als wäre ſie immer ſo dageweſen, und könnte ſich niemals verändern; Eins mit ihrem Kalkboden, aus dem ſie heraufgeſchichtet, und doch bei all ihrer jahrtauſendalten Dauer wie auf einem einſturzdrohenden Krater erbaut. — Daß in ſolchem Local Architekturmaler erſtehn, iſt nicht zu verwundern.

Doch wir müſſen wieder einlenken. Wir haben bisher auf die Kirchen, die Städte, das Geräth des Mittelalters einen Blick geworfen. Es bleiben uns jetzt nur die Burgen und befeſtigten Schlöſſer noch übrig, die ſich mit den heutigen Feſtungen in Vergleich ſtellen laſſen. Sind ſchon die neueſten Städte maleriſch langweilig, ſo ſind die Feſtungen noch von öderer Form. Die Gräben, die Mauern, Baſtionen, was überhaupt zur Vertheidigung dienen ſoll, wird nach feſten Theorieen und wohl berechneten Plänen ausgeführt, in Winkeln, Ecken, Vorſprüngen freilich, doch immer in mathematiſchen Linien, und die Malerei, ihre Linearperſpective abgerechnet, iſt die ſchlimmſte Widerſacherin mathematiſch beſtimmbarer Körper und Formen. Außerdem liegen die modernen Feſtungen, in Ebenen hauptſächlich, mit ihren niedrigen runden Thürmen und den nur zu mäßiger Höhe aufſtrebenden Kaſematten meiſt unanſehnlich da; ſelbſt die Palliſaden und Verhaue ſind allzu regelmäßig, und nur die tiefen gewölbten Thore und Zugbrücken etwa bringen ein maleriſches Element hinzu. Im Allgemeinen aber ſind derartige Verſchanzungen, wenn ſich nicht eine alte Stadt mit Thürmen und Giebeln darüber hinaushebt, in ihrer ganzen Geſtalt das Abſtracteſte und Todteſte, was kann erſonnen werden.

Für die mittelaltrigen Burgen hingegen ſind Berge, ſteile Abhänge das beſte Local; dort zwiſchen Felsgeklipp und Spal-

ten ſteigen die Mauern empor, regellos wie das Geſtein ſelber, herunter und heraufgeführt, verſchieden in Höhe und Form, von Thürmen gleich unſymmetriſch unterbrochen und überragt. Keine für ſich ſchon fertige Grundſätze der Befeſtigung, der Zufall des individuellen Bedarfs und kriegeriſchen oder friedlichen Sinnes, die Gelegenheit des Orts und der Zeit laſſen die Bruſtwehren, Fallbrücken, Thore, Wohngebäude, Höfe, Ställe, Altane, Erker und Kapellen entſtehn, und mehr als irgend in kleinen und großen Städten verweben ſich die einzelnen Theile ſowohl unter einander, als auch mit dem Boden, auf dem ſie ſtehn, mit der Wittrung, dem Wald, den Wolken und Stürmen, den Klüften und Bergen umher, zu ein und demſelben feſt in ſich abgeſchloſſenen und ſtets eigenthümlichen Ganzen. Es braucht der zerbröckelnden Zeit nicht, um aus ihnen ein maleriſches Werk erſt im Verfallen wieder umzuſchaffen. Wer hievon eine concrete Anſchauung gewinnen will, blicke nur vom Heidelberger Schloſſe fort auf die Burgen in Dürer's heiligem Hubertus und dem Ritter und Tode. —

Die einzelnen Schulen nun nehmen auch in dieſer Rückſicht das auf, was ſie an nationalen oder ausländiſchen Bauten vor ſich ſehn. Bald getreuer, bald untermiſcht mit eigenen Erfindungen. Denn die Malerei darf mit den architektoniſchen Formen freier ſchalten als die Baukunſt, die durch feſtere Bedingungen gebunden bleibt. Im Ganzen ſchließen ſich die Italiener wiederum näher oder ferner, wie in der Wirklichkeit ſelbſt, der Antike an, wenn ſie dieſelbe auch in mittelaltrigem Sinne umbilden, bis ſie es zu jener Verſchmelzung bringen, von welcher die Peterskirche zu Rom das großartigſte Beiſpiel giebt. Die Deutſchen und Niederländer hingegen bewahren nach dieſer Seite gleichfalls, während der erſten drei Jahrhunderte unſerer Periode wenigſtens, ihre ſelbſtſtändigere Nationalität. Nun herrſcht zwar in dieſem Abſchnitt, nicht nur am Rhein, in Schwaben und Franken, ſondern auch in den Niederlanden für Klöſter, Kirchen, Wohngebäude und Burgen durchweg bereits der ſogenannte gothiſche oder beſſer germaniſche Spitzbogenſtyl vor, theils in Form ſeiner

erſten ſtrengen Entwicklung, theils ſeiner reinſten Blüthe und ſpäteren überladenden Verderbniß, in der Malerei jedoch, bei den älteren Niederländern vorzüglich, macht ſich ebenſoſehr der frühere Rundbogentypus geltend, von dem uns noch jetzt von Cöln ab den Rhein hinauf und in ſo viel anderen Orten die ſchönſten Reſte erhalten ſind. Dabei fehlt es aber den großen Meiſtern, wenn auch in dem ähnlichen Grundcharakter, doch im Einzelnen nicht an eigener Erfindung, größtentheils freilich mehr in maleriſcher als in architektoniſcher Rückſicht lobenswerth. Später ſodann übt bei der Nachahmung der Italiener denn auch die gleichzeitige Baukunſt, wie ſie in den Gemälden dieſer Meiſter benutzt iſt, vielfach ihren Einfluß aus, bis Rubens, obſchon er ſich nicht wie Michel Angelo als Baumeiſter gleichfalls berühmt macht, dennoch für den jedesmaligen maleriſchen Effect einen Bautypus anwendet, der mit ſeinen Geſtalten und Coſtumen unübertrefflich zuſammenſtimmt. Einen letzten Kreis endlich bilden die holländiſchen Meiſter, die ſich von Neuem, inſoweit ſie nicht in Italien ihre Vorbilder ſuchen, für Städte, Säle, Zimmer, Bauernſtuben und Dörfer ganz wieder der nationalen Bauart zukehren, die ihnen vor Augen liegt.

Fünfzehnte Vorlesung.

Unsre bisherige Betrachtung hat sich mit den verschiedenen Vortheilen beschäftigt, welche der Malerei durch die Entwicklung der Städte gewährt werden konnten. Der nächste Vorzug bestand in der Art des Unterrichts und Lernens; der zweite in der selbst noch poesiereicheren Gegenwart, die den Künstler umgab.

Wie hoch man nun aber diese Begünstigungen auch anschlagen mag, so scheinen sie sich doch allzuleicht wieder, zum Theil mindestens, in die entgegengesetzten Nachtheile zu verkehren. Besonders im Mittelalter selbst.

Wir können in dieser Rücksicht drittens das wiederaufnehmen, was ich früher bereits in Beziehung auf den Unterricht und das Trennen und Vermitteln der verschiedenen Richtungen gesagt habe. Die Kraft der Malerei beruht auf Individualität der Anschauung und Production, und ihre Wirkung verstärkt sich mit der Lebendigkeit, in welcher der Künstler den Inhalt ergreift, von dem er erfüllt ist, und die Form der Wirklichkeit durchdringt, zu der sein Werk sich verkörpern soll. In der ungehemmten Fortbildung dieser lebendigen und gehaltreichen Individualität haben wir einen Hauptgrund für die bis zum höchsten Punkte gesteigerte Vollendung unsrer Periode zu suchen. Denn wo die Gegenstände nicht mehr in ihrer abstracteren Allgemeinheit, sondern in immer realerer und doch stets beseelterer Erscheinung gefaßt werden sollen, da sind schon an und für sich, will die Darstellung irgend Erfolg haben, die mannichfachsten

Verſchiedenheiten in Erfindung und Ausführung nothwendig, wie feſt auch die ewigen Geſetze der Kunſt ſein mögen. Dadurch wird ſogleich, im Gegenſatze der vorigen Periode und ihres traditionellen Nachbildens fertiger Typen, die neu ſchaffende Auffaſſung zum erſtenmal von entſcheidendſter Wichtigkeit, und die Originalität der beſonderen Meiſter unerläßlich. Auch hiefür muß das ſtädtiſche Leben die nöthigen Mittel gewähren. Die locale Particulariſation nun aber der mittelaltrigen Städte, in welchen ſich mit der gleichen Technik auch die ähnlichen Charaktere, Phyſiognomieen, Stellungen, Ausdrucksweiſe und Farbenbehandlung von Meiſter auf Schüler Generationen hindurch übertragen, ſcheint durch dieſe Beſchränkung gerade das eigentlich lebendige Schaffen zu erſticken, und nur das handwerksmäßige Wiederholen an die Stelle zu ſetzen. Wie lange herrſchten nicht der Geſichtstypus, die Gewandungsart, die Auffaſſung, welche Giotto in Italien, die Eyck's in den Niederlanden aufbrachten, in ihren Schulen bis zur Ermüdung nach; und jenes wehmuthſüßliche Schmerzensglück Leonardo'ſcher Madonnen, wie einförmig kommt es nicht in ſeinen mailändiſchen Schülern immer von Neuem zum Vorſchein. Ein wirklicher Mangel jedoch kann hieraus in der That nur bei den untergeordneten Meiſtern entſtehn, welche von aller und jeder Erfindungsgabe entblößt ſind. Und ſelbſt für dieſe bildet der Schultypus, je gediegener er iſt, um ſomehr wenigſtens einen gründlichen Kern, der, wenn er auch nicht aus einem friſchen Boden zu neuen Keimen ausſchlägt, immer doch noch etwas Tüchtiges zu leiſten erlaubt, während dieſelben Meiſter ohne dieſe traditionelle Grundlage, in deren heimiſche Gewohnheit ſie ſich vollſtändig einleben können, zu bei Weitem geringfügigeren Productionen befähigt ſein würden. Einer ſicheren Schule und Ueberliefrung bedarf es in allen Dingen der Kunſt, wie der Religion, Moral, Politik und der wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe. Es kommt nur auf den Gehalt an, den die Schule lehrt und tradirt. Selbſt wenn derſelbe beſchränkt iſt und die Einſeitigkeit zum Vorurtheil wird, braucht letzlich der Sache dadurch noch kein Schaden zu geſchehn. Die nachhaltige

Schlimmste! Nichts Verwerflich erst entdeckend kommt Keiner mehr auch ein jener schlechte Gedanken von Schlechte, bei allen je weiter sehen und wachen, sie werden auf ihre Schlechtigkeit Nichts Schlechte heraus, und kommt Niemand gleich solche Gedanke und Schlechte, und Niemand sie sieht, und Niemand sie kennt, und Niemand sie Ungerechte zu rügen Niemand Gedanke, Niemand Schlechte, weiter Niemand sie Schlechte auch keine auf Niemand Schlechte, und Niemand sie Schlechte auch keine auf Niemand Schlechte. Es kann Niemand sie Schlechte auch keine auf Niemand Schlechte, und Niemand sie Schlechte auch keine auf Niemand Schlechte, und Niemand sie Schlechte auch keine auf Niemand Schlechte, und

und auf diesem allgemeinen Boden sodann die theils gleichzeitige theils aufeinanderfolgende Wichtigkeit der besonderen Schulen herauszuheben. Wir müssen uns freilich die durchgreifenden Charakterzüge nicht für alle Epochen und Städte als äußerliche Verbindung wechselseitigen Hinüber- und Herüberlernens vorstellen, sondern ebenso oft als ungewollte Gleichheit des innerlich arbeitenden Geistes, für welchen die Individualität der Völker, Schulen und einzelnen Lehrer und Schüler die unumgänglich nothwendige Belebung ausmacht, um die ganze Fülle und Mannichfaltigkeit hervorzutreiben, deren solch allgemeine Richtung fähig ist. Das gedoppelte Werk der großen Meister besteht dann nur darin, daß die Einen diese tiefste Substanz nun auch ihrerseits mit energischer Originalität in der Form befruchten, in welcher eine bestimmte Nation und Stadt mit fester Eigenthümlichkeit den gleichen Gehalt auch sonst schon in Kirche und weltlichem Dasein ausgeprägt hat, während die Anderen wieder die schon durchgebildeten Grundzüge verschiedener Schulen oder Völker zu einem neuen volleren Ganzen sammeln, und so dem kühnen Anfange als ergänzendster Abschluß gegenüber stehn. Nur wenn eine Wandlung der inneren Sache zufolge nothwendig und den äußeren Bedingungen nach genugsam vorbereitet ist, erheben sich solche Meister. Ihr Auftreten ist dadurch epochemachend, und je weniger ein nur localer Geist sie belebt, um so weiter erstreckt sich ihre Wirkung. So hat Giotto seinen Einfluß nicht bloß auf die Florentiner, Johann van Eyck den seinigen nicht auf die Niederländer allein ausgeübt; einzelne Italiener haben manches von Dürer gelernt; die Niederländer von Raphael, Michel Angelo, Titian und den Carracci's, und mit unseren heutigen Malern würde es besser stehn, wenn Rubens' Geist, Auge und Hand, wie es lange der Fall war, noch jetzt ihr Auge schärfen, ihre Hand beflügeln und ihren Sinn begeistern könnte.

Nach der einen oder anderen Seite hin erscheinen derartige Meister als Stifter von Schulen. Hebt durch sie ein begrenzter Typus an, so muß derselbe, wenn er Bestand haben und zugleich ein Fortwachsen durch neue Meister möglich machen soll,

die nöthige Weite des Gehalts und der Darstellung in sich fassen, um den erforderlichen Raum für die Ausbildung individueller Conceptionsarten, Richtungen und Vollkommenheiten geben zu können. Der ursprüngliche Meister muß nicht schon selber alles erschöpft haben und in jeder Beziehung vollendet sein. Er bleibt dessenohngeachtet meist der Rühmenswürdigste und Größte. Denn mögen ihn auch die Nachfolger nach einzelnen Seiten hin übertreffen, in Tiefe, Kraft, Schärfe, Unschuld und Originalität wird doch keiner an ihn heranragen. Die ganze Schule aber blüht nur, solange noch auf dem betretenen Pfade Neues zu erfinden, Gebundenes zu befreien, Eingeengtes zu erweitern, Zurückgelassenes an sein Endziel zu bringen ist. In den verschiedenen Epochen kann sich dann endlich in derselben Sphäre, hat sie nur Entwicklungsfähigkeit genug in sich, das Auftreten so ausgezeichneter Meister wiederholen, die neue Schüler und Nebenbuhler erwecken, bis die regsame Thätigkeit aufhört, weil nichts mehr zu thun übrig bleibt. Dieß im Ganzen ist die Art, in welcher die großen Schulen in Italien, die florentinische und venetianische vor Allem, in den Niederlanden die Eyckische mit allen ihren Verzweigungen sich entfaltet haben. Je weniger vollendet schon im Entstehen, desto glorreicher auf ihrem Gipfel; wie bei den Venetianern z. B. in dem unübertroffenen Titian, dem lodernden und doch männlich festen Giorgione, dem durch Pracht berauschenden klaren Paul, und dem selbst in abschwächender Uebertreibnng nach großen Tintoretto. Je erschöpfender dagegen, wie bei den Eyck's, der Anfang, desto kürzer der Verlauf und ärmer der Abschluß, wenn auch der dazwischenliegende Zeitraum manches Herrliche hinzufügt.

Diese Schulen nun behalten bei aller Dehnbarkeit zugleich etwas stahlartig Sprödes. Sie wirken ein, nehmen aber wenig auf, weil sie im Vertrauen auf die Kraft ihres eigenen Lebens den Stoff und die Form in sich selber finden. Andere umgekehrt vermögen sich nicht in gleicher Selbstständigkeit zu entwickeln. Was Vortreffliches bei ihnen zu Tage kommt, wird durch fremden Anstoß hervorgetrieben, oder kann der Nachhülfe auswärti-

ger Muſter nicht entbehren. In dieſer Art z. B. bildete die Malerei ſich zu Mailand aus, wo ſie mehrfach wechſelnden Einflüſſen näherer oder entfernterer Städte und Meiſter folgte. Auch die weſtphäliſche Schule iſt in Deutſchland niemals zu der Feſtigkeit der cölniſchen, eyckiſchen und oberdeutſchen gediehen, ſondern ſie entnahm ihre Compoſitionsweiſe, ihre Charaktere, ihr Colorit und ihre Praxis hier und dort, und was ihr eigenthümlich iſt, reicht ſelten an das heran, was ihr von Außen her zufloß.

Auf den erſten Blick können nun dieſe fügſameren Schulen hauptſächlich geeignet ſcheinen, jene zuſammenfaſſenden Meiſter groß zu ziehn, welche aus dem Triebe nach abſchließender Totalität die Vorzüge mehrerer Richtungen lebendig in ſich verknüpfen. Doch ſolche Vermittlung gerade, ſoll ſie echt künſtleriſcher Art ſein, bedarf am Meiſten einer, wenn auch nicht beſchränkten, doch aber noch unerſchöpften Productivität, deren Selbſtſtändigkeit ſich auf dieſem mehr empfangenden als erzeugenden Boden nicht entwickeln kann. Denn eben der Mangel an originaler Anſchauung und Technik läßt dieſe gleichſam weiblichen Schulen ſich auswärtigen Vorbildern anſchmiegen. Wo jedoch die Schöpfungskraft nicht von Anfang an vorhanden iſt, kommt ſie durch Nachahmung nicht hinein, und bei dem Aufnehmen fremder Elemente muß das individuelle Wiederſchaffen nichts von ſeiner urſprünglichen Gedrungenheit einbüßen.

Dieß iſt nur unter der Bedingung möglich, daß die bisher getrennten Grundzüge, indem ſie ſich wechſelſeitig ergänzen, auch in der That der Natur der Sache nach zuſammen gehören, und ſich in jeder Rückſicht durchdringen können. Als hervorragende Belege brauchen wir uns, wie ich ſchon früher anführte, nur an Raphael und Rubens zu wenden. Geboren zu Urbino, von ſeinem Vater Giovanni Sanzio, einem geſtaltenzarten Meiſter, zuerſt unterrichtet, dann auf kurze Zeit, wie Rumohr es will, auch in der Schule des l'Ingegno, wird Raphael dauernder Pietro's Perugino Schüler. Schon dieſer hatte die ſchwärmeriſche Innigkeit der umbriſchen Maler mit jenem reicheren Blick in die Wirklichkeit zu einigen geſtrebt, in welchem es die Florentiner

von früh ab den Anderen zuvorthaten. In der gleichen Verſchmelzung geht Raphael bald bereits ſeelenvoller noch, und doch zugleich lebenskräftiger weiter. Kaum hat er Florenz beſucht und iſt dorthin wieder zurückgekehrt, ſo ſchöpft er jetzt mit immer regerem Sinn aus der Quelle ſelber, und verbrüdert ſich gleichmäßig in ſteigender Liebe mit der Natur, dieſem getreuſten Lehrer, der unbefangen in den Blüthen des wirklichen Lebens das ſicherſte Vorbild auch jener Formen darreicht, die ſich zum Kranze der Kunſt ineinanderflechten. Endlich nach Rom berufen, eröffnet ſich ihm in dieſer Weltſtadt neben dem Glanze der päpſtlichen Macht zugleich die ganze Vollendung des Alterthums; der gewaltige Michel Angelo hebt ihn aus allen letzten Schranken heraus, und nun erſt beherrſcht er mit gleicher Freiheit der Erfindung und Meiſterſchaft der Ausführung ſowohl die Stoffe des alten und neuen Teſtaments, als auch der antiken Mythe und Geſchichte. So lernt er in Zeichnung und Colorit, Ausdruck, Charakteriſtik, Bewegung, Größe, Anmuth, Weite und klarer Abrundung der Compoſition, was zu ſeiner Zeit irgend in Perugia, Florenz und Rom konnte erfaßt und vermittelt werden.

Was Rubens angeht, ſo war die alte Kraft der niederländiſchen Schule in ihrer durchweg heimiſchen Malweiſe langſam erlahmt; ſie hatte ſchon die ſanftere Weiche und gemüthsdurchſichtige Klarheit der cölniſchen auf ſich einwirken laſſen, und dieſer zum Dank charakterfeſtere Formen und ein tieferes Colorit zugeführt; auch Lucas von Leyden und Quintin Meſſys waren dahin, und die Niederländer glaubten ſchon nicht anders mehr als in italieniſcher Weiſe componiren zu dürfen. Aber ſolch eine zähe Selbſtſtändigkeit lag dennoch allem Wandern und Abmühn zum Trotz in dieſer letzten Richtung, daß ſie dem Einen Rubens für das Viele, was er von den Alten, Italienern, Spaniern in ſich hineinlud, noch die allesbezwingende, heimiſche und eigene Originalität mitzugeben vermochte. In welchem Maaße das Heterogenſte ſelbſt, das dieſer Feuergeiſt zuſammenſchmolz, an und für ſich zu einandergehörte, läßt ſich erſt ſpäter anſchaulich machen.

Auch ſolche Heroen nun bilden neue Meiſter heran, und werden Stifter von Schulen. Einerſeits jedoch nicht mehr in dem örtlichen Sinne, in welchem ein beſonderer Typus an eine beſtimmte Stadt gefeſſelt und durch deren Leben und Treiben ſchlechthin bedingt bleibt, wie z. B. in den früheren Schulen zu Florenz, Siena, Padua, Venedig und Cöln. Denn behält auch die Schule in dieſer oder jener Stadt den Hauptſitz ihrer Entfaltung, und weiſt ſie die Einflüſſe nicht von der Hand, die aus ſolcher Umgebung entſpringen, ſo üben hauptſächlich doch der Genius, der Unterricht, die Werke des Meiſters ſelbſt, der nicht nur dem Localgeiſte dieſer ſpeciellen Stadt ſeine Bildung verdankt, die dauernde Herrſchaft aus. Ein Zuſammenhang iſt noch übrig, er verdichtet ſich aber nicht zu einem ſo nahen Zuſammenwachſen. Andrerſeits verändert ſich auch in Bezug auf Weiterentwicklung die Stellung des Urhebers und der Nachfolger. Bei jenen einſeitigen und feſter in ſich abgeſchloſſenen Schulen liegt die Fortbildung im Vervollkommnen, und wird meiſt zu einem langſamen Emporſteigen und Ausbreiten auf der gleichen unverrückbaren Grundlage. Iſt dagegen eine Totalität von Vorzügen, wie die oben beſchriebene, zu reinſter Uebereinſtimmung gelangt, ſo wird eben dadurch das Vorwärtsſchreiten auf demſelben Wege zugleich ſchon ein Hinausgehn über das eigentliche Ziel, und Herniederſinken von dem glücklich erreichten Gipfel. Die Gunſt des Geſchicks kann umfaſſende Genien, der Natur der Sache nach, nur ſelten gewähren. Die Nachgeborenen haben nichts andres zu thun, als ſich mit unſicherem Erfolg der ähnlichen Meiſterſchaft entgegenzubilden, und wollen ſie eigenthümlich daſtehn, ſo müſſen ſie ſich wieder individuell begrenzen, um wenigſtens nach vereinzelten Seiten hin einer Virtuoſität gewiß zu ſein, welche der Stifter der Schule, um ſeiner harmoniſchen Vollendung willen, in dieſer beſtimmteren Weiſe auszubilden verſchmähn durfte. So ging es zum Theil mit Giulio Romano im Vergleiche zu Raphael, und mit van Dyck, dem unübertrefflichen Rubens gegenüber. Doch ſelbſt in dem Kreiſe ihrer beſonderen Größe überragen auch dieſe nicht ihre Meiſter, und im

Ganzen beſteht der Fortgang, wenn auch die allgemeinſte Grundrichtung ſich gleich bleibt, in einem Zerfallen, das die kaum erſt wunderbar geeinigten Elemente in ihrer Spaltung theils übertreibenden Extremen zuführt, theils der zahmeren Schwäche und Lahmheit überlaſſen muß.

Außer dieſen entweder in begrenzten oder in vermittelnden und zuſammenfaſſenden Schulen entſprungenen Meiſtern haben wir drittens endlich noch Andere herauszuheben, deren Entſtehen ſchwer zu faſſen iſt. — Im Anfange unſrer Periode ſind die Schulen in Bezug auf die allgemeine Art der Conception und techniſchen Geſchicklichkeit typiſcher und einander ähnlicher; ſobald ſie jedoch aus dem vorhandenen Leben die näheren Züge ihrer Darſtellung zu ſchöpfen beginnen, werden ſie mehr und mehr an das beſtimmte Local beſonderer Städte gewieſen, und entwickeln ſich hier zu der volleren Eigenthümlichkeit, die früher oder ſpäter, ſoweit es die einzelnen Richtungen geſtatten, einen Austauſch, ein Wiederverarbeiten und Ergänzen möglich macht. Die jahrhundertlange Vorbildung nun, deren die Malerei bedurfte, um zu ſolchen Spitzen zu gelangen, iſt den ſpäteren Meiſtern erlaſſen. Sie finden ſchon alle Hinderniſſe beſeitigt, alle Hülfsmittel nicht nur herbeigeſchafft, ſondern zu feſſelloſem Gebrauche durchgeübt. Von einem langſamen Emporklimmen, einer mühſeligen Entwicklung iſt nicht mehr die Rede. Es iſt weder nach Seiten der Technik noch in Rückſicht auf Friſche des Blicks, Liebe zur Sache und maleriſche Freiheit irgend etwas verloren gegangen, und ergreift auch die Kunſt jetzt einen neuen Gehalt zu ganz veränderten Darſtellungsweiſen, ſo kommt ihr dennoch die reiche Vorzeit dann ſelbſt zu Gute, wenn auch das eigene Volk an den bisherigen Fortſchritten ſelbſtthätig nur erſt einen geringen Antheil genommen hatte. Sonſt müßte überall für jede neue Aufgabe, zu deren Löſung eine andre Nation berufen iſt, von vorn wieder angefangen werden. Eine Studienzeit bleibt zwar immer für neuanhebende Richtungen nöthig, jemehr aber die Vergangenheit überhaupt ſchon vorgethan hat, je kürzer währt die Epoche der

Mängel und Verſuche, und je ſchneller kommen die Tage der Vollendung. Hieraus können wir uns den Venetianern und Florentinern, den Schulen am Rhein und in Flandern gegenüber, das relativ raſchere Emporblühn der holländiſchen Meiſter des ſiebenzehnten Jahrhunderts erklären. Wollen ſie im Kreiſe ihrer nationalen Conceptionen eine noch nicht dageweſene Meiſterſchaft ausbilden, ſo haben ſie ſelbſt in techniſcher Rückſicht Neues genug zu finden und einzuüben; was jedoch im Allgemeinen ohne weitere Schwierigkeiten auf einen Höhepunkt verſetzen kann, iſt bereits vollſtändig da. Es bedarf nichts als des Genius, dieß Vorhandene individuell zu geſteigerter Wirkung anzuwenden. Und den erforderlichen Genius erweckte in Holland die geſammte geiſtige und äußere Wirklichkeit. Am beſten können wir dieſen Zuſtand nach einer Seite hin wenigſtens mit der neueſten Zeit vergleichen. In ihr noch mehr ſind alle äußere Hemmungen, durch welche die früheren Jahrhunderte und Schulen eingeengt waren, inſofern verſchwunden, als in jedem Felde jede Art der Vollendung bereits an's Licht geſtellt iſt. Für den ſympathetiſchen Blick und Geiſt, weiß er nur überhaupt zu ſehen und zu faſſen, bleibt auch die fernſte Vergangenheit oft ihm ſelber unbewußt gegenwärtig, und erfindet und ſchafft hülfereich mit. Wenn daher nur die innere Kunſtſeele, die Gaben der echten Production nicht fehlen, ſo tritt auch in unſerer Zeit, ohne nationale Vorſchule, ſcheinbar aus ſich ſelbſt geboren, eine Meiſterſchaft hervor, die allem Beſten gleichſteht, was irgend jemals iſt gemalt worden. Wir Deutſchen freilich haben nur den einen Blechen mehr als Ausnahmefall denn als Beiſpiel zu nennen. Dafür aber verſtand dieſer Eine auch zu malen trotz Titian, Rubens, Rembrandt, Ruisdaal und Everdingen, und bringt eine moderne Feinheit des Blicks und Gemüthes hinzu, welche ſelbſt dieſe Meiſter, mag man es noch ſo viel widerſtreiten, theilweiſe hinter ſich läßt. Die Franzoſen dagegen können in Bezug auf Farbe mindeſtens eine ganze Reihe von Malern aufführen, denen derſelbe Ruhm durch keine deutſche Nationaleitelkeit darf geraubt werden.

Unter den genannten Bedingungen nun ist sowohl für die Gegenwart als für jene holländischen Meister das Wort „Schule" nur in dem Sinne anwendbar, in welchem man von italienischer, deutscher, spanischer, französischer Schule spricht, um dadurch im Großen und Ganzen den allgemeinen Unterschied der Nationalität zu bezeichnen. Ein jahrhundertlanges Verfolgen, Erweitern, Ausbilden des gleichen begrenzten Typus, wie in der cölnischen und eyckischen Schule, tritt ebenso wenig ein, als sich Meister hervorthun, um welche sich, wie um Rubens z. B., eine Schaar gleichartiger getreuer Schüler umhergruppirt. Das Eigenthümliche der holländischen Malerei dieser Epoche können wir umgekehrt darin suchen, daß in keinem früheren Zeitraum so viele unabhängige Künstler gleichzeitig aufstehn, ohne aus bestimmten älteren Schulen unmittelbar hervorgegangen zu sein, oder selbst wieder neue Schulen zu stiften. Die Fortentwicklung läßt sich deshalb nicht mehr dem Lauf der Ströme vergleichen, die sich schlängelnd fortwinden, Nebenflüsse aufnehmen, und so stets breiter und mächtiger weiterfluthen, bis sie versiegen oder selbst wieder die Beute anderer Ströme werden. Sie ähnelt im Gegentheil jenen Buchten und Meeren, in welchen zu mannichfaltigen Gruppen zerstreut Inseln emporsteigen, jede abgeschlossen für sich, und nur etwa von kleineren Schwesterinseln umgeben. Wer auf der Einen geboren ist, kann leicht zu der Anderen hinüberschiffen, und sagt sie ihm besser zu, erst dort sich zu vollem Genügen Hütten baun. Im Umfang sind sich die größeren gleich, in Gestalt aber, Art der Bewohner, Leben und Treiben, wenn auch unter demselben Himmelsstrich und Clima, schlechthin verschieden.

Die Gründe für diese Erscheinung sind mannichfach. Der nächste und wichtigste liegt darin, daß die Malerei, wie gesagt, durch ihre nun schon mehr als tausendjährige Ausbildung alles das bewältigt hat, was in früheren Epochen den Fortschritten nur eine langsame Aufeinanderfolge gönnt, und für die Befestigung der Schulen, indem die Perioden sich zu weiten Zeiträumen ausdehnen, die gehörige Muße nicht unterbricht. Dieß

iſt dann allein möglich, wenn zugleich ein beſtimmter Charakter der Darſtellung für die ganze Dauer oder für jeden beſonderen Abſchnitt ſich als ſo durchgreifend erweiſt, daß die Individualität der Künſtler relativ immer noch wieder zurücktritt. Wäre das nicht der Fall, ſo würden wir gewiß nicht heute noch über den Namen jenes großen Meiſters in Zweifel ſein, der ſeine Schule durch das Cölner Dombild zur Spitze der Vollendung brachte, und die Werke des Fra Filippo und Filippino Lippi, des Coſimo Roſelli, Andrea del Caſtagno und Sandro Botticelli ließen ſich auch von Laien ebenſo wenig verwechſeln, als die Gemälde des jüngeren Teniers, Jan Steen, Brouwer und Adrian van Oſtade. Je vollſtändiger dagegen bei noch echter Gediegenheit ſich die Conception und Ausführung befreit haben, um deſto reicher kann ſich auch nach allen Seiten hin der eigenthümliche Kunſtcharakter jedes einzelnen Meiſters geltend machen. Hiezu kommt bei den Holländern noch die im Weſentlichen gemeinſame Sinnesweiſe und Richtung des ganzen Volks, die größere Aehnlichkeit ferner der nationalen Phyſiognomieen, und vor allem endlich die nähere Uebereinſtimmung der landſchaftlichen Natur, der Witterung, der Anlage und Bauart in den kleineren oder umfangreichen Ortſchaften und Städten. Denn auch in dieſer Rückſicht ſuchen wir umſonſt nach der Verſchiedenheit, in der ſich Florenz, Rom, Venedig, Bologna und Neapel, oder Cöln, Gent, Brügge, Baſel und Nürnberg von einander trennen. Amſterdam, Delft, der Haag, Harlem und ſelbſt Leyden haben einen ähnlichen Charakter, und ſo nahe überhaupt iſt die eine Stadt an die andre gerückt, der Verkehr durch Kanäle und Schiffahrt ſo leicht, daß bei der Gleichheit ſocialer, religiöſer und politiſcher Zwecke nun auch die Sitten, Gebräuche, das Benehmen und ganze Leben ſich nicht zu den ſpecifiſchen Unterſcheidungen beſondern, durch welche in früheren Jahrhunderten die Bildung der einzelnen Schulen bedingt iſt. Um dieſer gleicheren Subſtanz willen kann eine bunte Mannichfaltigkeit nur dadurch entſtehn, daß ſich einerſeits die beſtimmten Sphären des Inhalts und der Auffaſſung, welche im Nationalleben begründet

ſind, ſchärfer für ſich herausheben, und die Meiſter ſelbſt andrerſeits innerhalb ſolches begrenzteren Gebiets wieder ganz mit eigenen Augen ſehen, und mit ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit darſtellen. Was in den bisherigen Epochen bei den Italienern wie bei den Niederländern und Deutſchen die eigentlichen Schulen geweſen waren, das wird jetzt zu bloßen Unterſchieden der Gegenſtände und techniſchen Behandlung. Die einzelnen Künſtler aber ſchließen ſich dem einen oder anderen Kreiſe, ſei es dem Inhalt oder der Malweiſe nach, nicht etwa nur darum an, weil ihr Lehrer demſelben zugehört, oder ihr Geburts- und Aufenthaltsort ſie dazu auffordern, ſondern weil angeborne Vorliebe und Talent ſie gerade auf dieſen und keinen anderen Weg leiten. Gerard Dow war nach anderen Lehrern auch Rembrandt's Schüler, und Adrian van Oſtade, Brouwer und Metzu lernten bei Franz Hals. Dadurch verliert denn das Verhältniß von Lehrer und Schüler theils an Enge, theils an Wichtigkeit. Bei wem ein Meiſter in die Schule gegangen, wird um vieles gleichgültiger als ſonſt. Ueberhaupt nur eine echte Technik ſich tüchtig eingeübt zu haben, und es nun in irgend einem beſondern Kreiſe nach eigener Individualität den Uebrigen zuvorzuthun, das iſt es, worauf es ankommt. Und dafür ſind Leyden oder Delft, wenn es ſich nicht um Seeſtücke handelt, ebenſo gemäße Locale, und geben gleich günſtige Anſchauungen, als Harlem oder Amſterdam und der Haag. Doch auch, wer ſich zu dieſer Selbſtſtändigkeit nicht kräftig fühlt, wird weniger ein Schüler in dem früheren Sinne des Worts, als ein Nachahmer; d. h. er folgt dem Vorbilde eines Meiſters, ohne gerade von ihm Lehre und Unterricht empfangen, oder mit ihm den gleichen Ort bewohnt zu haben. Obſchon auch Nachahmung und eigentliche Schülerſchaft zuſammenfallen können, wie bei Frans van Mieris, der Gerard Dow's, und mehr noch bei Wilhelm van Mieris, der ſeines Vaters Schüler und Nachahmer zugleich war. Dennoch befeſtigen ſich auch hiedurch keine eigentlichen Schulen. Der darzuſtellende Inhalt iſt zu vielſeitig, die Productionsgabe im Allgemeinen zu friſch und dauernd, die erreichte Stufe der Geſchick-

lichkeit im Ganzen von Anfang an zu hoch, als daß nicht in ſchneller Folge Hauptmeiſter in jedem Fache aufſtehn, und ſich unabhängig nebeneinander erhalten ſollten. Wo Keim, Blüthe und Frucht ſo nahe zuſammenrücken, und immer von Neuem und ſtets in anderer Form aufſprießen, findet die langſame Conſequenz einer allmäligen Entfaltung keinen Raum mehr. Auch dieß iſt ein ebenſo modernes als proteſtantiſches Element. Modern in Rückſicht auf raſche Ausbildung, welche jedesmal eintritt, wenn alle äußeren Bedingungen vorhanden, und alle Hülfsmittel gegeben ſind; proteſtantiſch in Rückſicht auf Freiheit des Geiſtes und der Hand. Denn wie ſelbſtſtändig auch im Mittelalter die Charaktere ſein mögen, ſie zeigen ſich doch relativ gebundener durch die Autorität der Kirche, der ſie ſich unterwerfen müſſen, der Geburtsſtadt, der ſie zugehören, und der Tradition, die ſie empfangen haben. Die holländiſchen Meiſter leben ſich allerdings oft noch enger in ganz ſpecielle Gegenſtände hinein, aber mit freier Seele, die ſich durch keine feſt eingeprägte Ueberlieferung feſſeln läßt. Und ſo gewinnt ſelbſt die Nachahmung einen veränderten Standpunkt. Wer in den älteren Schulen nicht aus eigner Kraft vorwärts ſchreitet, hält ſich an das, was die Schule, in welcher er aufgewachſen iſt, leiſtet. Bei den Holländern wird das ähnliche Anlehnen mehr eine Sache der Wahl als des beſtimmten Locals; ein Nachtreten aus Kunſtſchwäche gleichfalls, jedoch ein Mangel an Erfindung, in welchem wenigſtens die Freiheit der Willkür bewahrt bleibt. Je kleiner nun aber der Umfang des Landes, je eigenthümlicher in Beſchaffenheit des Bodens und Clima, in Vorſtellungen und Intereſſen, um deſto erkennbarer thun ſich die nationalen Grundzüge hervor, die ſich nur bei denen verlieren, welche die Vorbilder der italieniſchen Natur und Meiſter den heimiſchen Muſtern vorziehen.

Doch weder durch dieſe Auswanderung noch durch vielfaches Sehen und Aufnehmen bilden ſich Meiſter aus, die in jener zuſammenfaſſenden Art als Stifter neuer Schulen könnten bezeichnet werden. Der Vorzug der holländiſchen Malerei liegt im

Gegentheil ſoſehr in der Scheidung der Richtungen und Vereinzlung der beſonderen Virtuoſität, daß mit dem Erlahmen dieſer Kraft auch die ſelbſtſtändige Erfindung verloren geht, und für Vermitteln und Einigen ſich kein Inhalt und keine Darſtellungsweiſe mehr finden läßt. Als Ausnahme wäre zwar, ſcheint es, Rembrandt zu nennen, der, wenn auch kein zuſammenfaſſender Meiſter, dennoch gleich Rubens eine Schule gegründet hat. Seine Schüler jedoch ahmten vorzugsweiſe nur Eine Seite nach, die ſpecifiſche Färbung und frappante Beleuchtung. Je ſtrenger ſie ihm hierin nachfolgen, je nüchterner werden ſie. Denn was bei ihm aus innerſtem Bedürfniß entſprungen war, wird bei ihnen zur abgelernten Manier. Die Conceptionsweiſe Rembrandt's iſt zu eigenthümlicher Art, um mit gutem Erfolge die feſte Grundlage für eine dauernde Schule bilden zu können.

Es wird aber endlich Zeit, alle dieſe Vorerörtrungen abzuſchließen. Ich will deshalb nur kurz noch den allgemeinen Verlauf andeuten, in welchem ſich unſere Periode entwickelt.

Sechszehnte Vorlesung.

Als den allgemeinsten Mittelpunkt stellten wir im Unterschiede der vorangehenden Epochen für den Zeitraum vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert die Aufgabe fest, daß diese Periode jeden Inhalt, sei er religiöser oder weltlicher Art, betreffe er die Natur oder Geschichte, die antike Welt oder die mittelaltrige und moderne Gegenwart, daß sie überhaupt alles, was sie ergreift, mit steigender Kunstfreiheit in dem vollendetesten Scheine äußerlich und innerlich lebendiger Realität, leiblich gestaltet und geistig in Farbe und Form beseelt zur Darstellung bringen müsse.

Die malerischen Grundzüge hiefür giebt ihr das jedesmalige eigene Volksleben; durch seine Tiefe, Innigkeit und vollgültige Frische entweder für sich selbst schon genügend, oder durch den Blick auf die Plastik der Antike leise zu reinerer Freiheit und formenschönerer Abrundung emporgehoben; in Rücksicht auf das eigentlich malerische Element aber der Charaktere, des geistigen Ausdrucks, der Farbe und Beleuchtung schlechthin neu und in fortdauerndem Weiterschreiten.

Für die nähere Entfaltung nun können wir drei Hauptepochen unterscheiden.

Die erste hebt mit dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts an, und endet mit dem Schlusse des fünfzehnten. In Markigkeit und Wucht, in Großartigkeit der Phantasie, in kerniger Charakteristik und unbefangener Empfindung überragt sie die darauffolgende Blüthezeit in einem Grade, der jetzt nur von den Wenigen ganz noch gefaßt wird, denen die Schwächen der heu-

tigen Kunſt nicht den Sinn für das wahrhaft Echte getrübt haben, das ſelten gefallen, immer aber erkräftigen, heilen und begeiſtern kann. Es iſt eine Epoche, wie ſie nur hervortritt, wenn urſprüngliche Friſche und eifriges Ringen raſtlos noch in niemals genügſamer Fortbildung begriffen ſind. Die feſſelloſe Freiheit zwar und ſelige Anmuth fehlen, die ſich des Ernſtes unbeſchadet über alles ausgießen, was auf dem Gipfel einer Kunſt in beglückter Vollendung emporſteigt; auch bleibt das fertige Handhaben aller Kunſtmittel aus, die nöthig ſind, um ganz herauszuſtellen, was in der Aufgabe und Abſicht des Künſtlers gelegen hat; die techniſchen Schwierigkeiten ſind nur theilweiſe erſt überwunden, und dem künſtleriſchen Geſtalten iſt noch kaum das gleiche Intereſſe gewidmet, das die Tiefe des Inhalts für ſich in Anſpruch nimmt. Dies alles iſt von frühen Epochen nicht zu fordern. Wie reich aber iſt der Erſatz, den ſie bieten: die Seelenkeuſchheit, welche die heilige Kunſt vor jeder Befleckung wahrt, die Unſchuld, die nichts von Prunk und abſichtlichen Effecten weiß, die Größe der Einfachheit, und unzerſplitterte Verſenkung, die ſcharfe Strenge der Beſtimmtheit, zu der jedes gründliche Beſtreben hindrängt, und vor allem jene rührende Scheu, welcher ihr Gegenſtand zu hoch ſteht, als daß ſie ihn vollſtändig auszudrücken vermöchte und wünſchte. So iſt denn auch dieſe erſte Epoche mehr hiſtoriſch zu genießen. Man muß ſich auf ihren eigenen Boden ſtellen, um ſie faſſen und ihre Vorzüge verehren zu können. Laſſen Sie mich hier gleich eine allgemeine Bemerkung einflechten. Es giebt in allen Culminationsepochen Kunſtwerke, die jeden unmittelbar befriedigen. Er iſt in ihnen bald heimiſch, und ihn ſtößt nichts mehr zurück. Andre, ältere dagegen haben Härten; ſie erſchrecken durch Züge der Herbigkeit, Starrheit und Uebertreibung, die auch dem ungeübteſten Auge auffällig werden. Auf ſie allein heftet nun der verzogene Beſchauer ſeinen Blick, und wendet ihn ſogleich in thörichter Verletztheit hinweg. Wer in ſolcher Weiſe die früheren Epochen betrachtet, ſchneidet ſich einen unſäglichen Reichthum der Einſicht und des Genuſſes für immer ab. Schaut man dieſen

Werken nur tiefer in die innerſte Seele ihrer Intentionen, ſieht, lebt, liebt man ſich in ihre Trefflichkeit ein, ſo treten die relativen Mängel nicht nur in den Hintergrund, ſondern erweiſen ſich im Gegentheil organiſch mit der Anſchauungsweiſe verwachſen, aus der ſie entſprungen ſind, und mit der gerade dieſe und keine andere Stufe der Ausbildung Hand in Hand gehen kann. Dergleichen Studien älterer Epochen muß Jeder, der ſich ein irgend gewichtiges Urtheil erwerben will, mit ganzer Hinneigung durchgemacht haben, ſonſt iſt ihm in Sachen der Kunſt nicht letztlich zu trauen. Einen feſten Halt, eine gründliche Liebe für die eigentliche Tüchtigkeit und das urſprünglich Wahrhafte hat er ſich nicht erworben, und bleibt in der ſteten Gefahr, ſich nun dem allerdings gefällig Glatten und äußerlich Fertigen, dafür aber innerlich Kernloſen als dem Vorzüglichſten in die Arme zu werfen. Denn was auch ſpätere Perioden herzubringen mögen, an die hohe Reinheit, die anſpruchsloſe Seele, die unberechnend ſchlagende Gewalt des Ausdrucks, an die ſchaffende Energie, die nur die Sache und nicht den bloßen Schein ihrer Wirkung will, reichen ſie nicht wieder heran, und nur die Erſten und Größten wiſſen durch andere Vorzüge das zu erſetzen, was im Erlangen auch äußerer Vollendung an innerer Macht und Gehaltigkeit verloren geht.

Ihrem Inhalte nach behandelt dieſe Epoche hauptſächlich religiöſe Gegenſtände; in ihrem Beginne noch mit dem Zweck, kirchliche Andacht zu erwecken, ſei es durch bibliſche Geſchichten oder die Leiden und Thaten der älteren und neueren Heiligen; vereinzelt nur und ſpäter kommen mythologiſche Stoffe vor; reichlicher ſchon Portraite, wenn auch mehr in religiöſem Ernſt als im Ausdruck weltlicher Zuſtände und Empfindungen. Den erſten Grundtypus geben für Charaktere, Coſtume und Stellungen die Traditionen der vorigen Periode. Doch wie Gott ſelber iſt Menſch geworden in Geſtalt, Handlung und Begebenheiten, geboren und geſtorben iſt, gelebt und gelitten hat inmitten eines beſtimmten Volks; wie ſeine Jünger, Apoſtel und Märtyrer gleichfalls Söhne waren ihrer Nation und Zeit, ſo drängt ſich

nun auch die eigene Gegenwart des Mittelalters als die lebendig erneuende Form für jene heilige Vergangenheit herzu, und die Malerei bricht ſich erſt durch die künſtleriſche Beobachtung dieſes vorhandenen Lebens ihre eigentliche Bahn. Weder das profane Volksdaſein aber, noch die Geiſtlichkeit ſind nach Innen und Außen jenen hohen Charakteren und Situationen ohne einen ſtrengen Stufengang von Vermittelungen gemäß. Die Malerei ſieht ſich genöthigt, denſelben Weg entlang zu gehen, den der Menſch auch im ſonſtigen Leben hinwandern muß. Von Seiten der Geſtalt wie der Seele bedarf alles Irdiſche der Läuterung, ehe es Gottes und der Heiligen würdig und das Wahrhaftigſte und Tiefſte in ſich darzuſtellen befähigt iſt. Dieſer Reinigungsproceß daher giebt den allgemeinen Mittelpunkt für die Fortentwicklung ab, und die Großheit, der Ernſt, die Innigkeit dieſer Epoche entnehmen hauptſächlich aus dem Schmerze der irdiſchen Welt, aus der Buße und Bekehrung, der Demuth und Beſcheidenheit, dem Inſichſchaun und tiefen Sinnen ihre Gewalt der Erſchütterung und Rührung.

Für die hierdurch ſchwierigeren Aufgaben lernen die einzelnen Meiſter und Schulen nur in langſam wachſender Einſicht, ſcheu zunächſt, doch dann immer dreiſter und kunſtliebender, die wahrgenommenen Formen und Züge mit einer Ehrfurcht verwenden, deren muthige Unbefangenheit ſie wunderbar erhebt. Die Hülfe antiker Ueberreſte der Baukunſt und Sculptur, der wiederauflebenden mythologiſchen und hiſtoriſchen Kenntniſſe zeigt ſich nur da wirkſam, wo es der allgemeine Nationalſinn geſtattet, inſofern die Bildung überhaupt ſich rückwärts den Alten wieder zukehrt; im Ganzen zum Vortheil, im Einzelnen relativ zum Schaden, als directe Nachahmung faſt niemals. Daß die epiſche Grundform architekturartig in ſtreng ſymmetriſcher Anordnung zuerſt überwiegen muß, haben wir früher bereits geſehn. Die Situationen bleiben einfach; der ſubſtantiellere Ausdruck hält noch die Regſamkeit des individuellen Lebens zurück. Jemehr aber aus der Geſtalt und Bewegung auch die innere ſubjective Seele herausblickt, um ſomehr ſteigt die lebensähnliche

Gegenwart der Begebniſſe, ſei es als totaler Verlauf oder einzelner Moment, und die lyriſche Empfindung ſtellt ſich für ſich dem epiſchen Ausbreiten und Veranſchaulichen gegenüber. Nun wird die Regelmäßigkeit häufig unterbrochen, doch die freigliedernde Gruppirung in fertig abrundende Linien iſt noch kaum gefunden, eine dramatiſche Concentration noch nicht erreicht, und die Kunſt der Perſpective, Abtönung und heraushebenden Beleuchtung bleibt im Suchen und Ringen. An urſprünglicher Kraft der Erfindung hingegen iſt keine Epoche reicher, wenn ſich auch jeder Fortſchritt ſogleich wieder zu einem conventionellen Typus befeſtigt. Alles muß erſt gefunden werden; ſowohl die ganze Fülle des Ausdrucks, den die erwählten Stoffe, die menſchliche Geſtalt und Seele, die maleriſche Form und Mannichfaltigkeit der Farbe möglich machen, als auch die nöthigen Darſtellungsmittel ſelber. Doch eben um dieſer Arbeit willen geht die Entwicklung gegen das Ende erſt beſchleunigter vorwärts. Denn ſprungweiſe ragen zwar Meiſter hervor, die mit überwiegendem Geiſte, wie Giotto, Maſaccio, die Eyck's, die bisher üblichen Darſtellungen auf eine ganz neue Stufe heben; ehe aber, was zunächſt nur ihnen allein gehörte, ſich ausbreitet, das Zurückgebliebene nachzieht und zur Weiterbildung befähigt, verfließen oft viele Jahrzehnde. Der Blitz des Genius iſt plötzlich, er ſchlägt aber ſelten ein, und das Lernen fällt den Anfangsepochen am ſchwerſten. So dehnen ſich die einzelnen Schulen zu langen Reihenfolgen aus, die Schüler reifen heran und wirken weiter, überall iſt ein Wachsthum; bei der mittelaltrigen Particulariſation jedoch ſondern und localiſiren ſich die Richtungen mehr als irgend in früheren und ſpäteren Zeiten, und wenn auch die großen Meiſter von den bisherigen Hemmniſſen Schranke auf Schranke niederreißen, ſo können ſie doch in dieſem Abſchnitte noch nicht die nöthige Vermittlung vielſeitiger Vorzüge, und die ungehinderte Freiheit erreichen, welche allein zum Gipfel emporträgt.

Erſt die zweite Hauptepoche langt bei dem Ziele an, das die erſte erſtrebte. Wir können ſie vom Ende des fünfzehnten

bis zum Schluſſe des ſechszehnten Jahrhunderts hinrechnen. Ihr allein beinahe iſt die volle Liebe aller Laien zugewendet, welche in früheren Werken über hervorſtechende geringere Mängel die größeren Vorzüge überſehn, und es in heutiger Oberflächlichkeit verlernt haben, ſich in die innern Tiefen, wo ſie vorhanden ſind, zu verſenken, und die Gründlichkeit der Kunſt, wo ſie fehlt, zu vermiſſen. Und dennoch bringt dieſe Epoche zu den fortgeführten Verdienſten der vorigen nur das freie frohe Leben auf der endlich erklommenen Höhe hinzu. Sie ſpricht nur das letzte klare Löſungswort der Aufgaben aus, um die es ſich handelte. Nun iſt freilich überhaupt nichts ſchöner, nichts aber zugleich für den Künſtler gefährlicher als das erreichte Ziel. Der Weg von der Spitze führt wieder abwärts, und auch die Blüthen der Kunſt können nach langſamem Wachsthum und kurzem Glanze nicht dem Naturſchickſale jener anderen Blüthen entgehn, die kaum zu duftreichſter Pracht entfaltet, ſchon wieder welken, und ihren Saamen nicht mehr zu eigner Erneuung verſtreuen.

Von wirklicher Vollendung jedoch dürfen wir nur bei den Italienern ſprechen. In der vollſtändigen Löſung jedes übernommenen Problems, in der Angemeſſenheit aller Geſtalten, Charaktere, Geberden, Bewegungen und Gruppen, in dem ungeſtörten Gelingen und Wirken jeder Intention in Rückſicht auf Ausdruck, Colorit und Beleuchtung, in dem Ausgleichen des antiken und chriſtlichen Kunſtprincips, in dem Ebenmaaße der Liebe für das Leibliche und Sinnliche, wie für das Innre und Begeiſtende, vor allem aber in der Freiheit, mit welcher Phantaſie und Geſchicklichkeit nach allen Seiten hin gleichen Schritt halten, iſt nur den italieniſchen Meiſtern der Ruhm der Unübertrefflichkeit zuzutheilen, obwohl der beſtechende Reiz der Ausführung zuweilen die Tiefe und Friſche der Erfindung ſchon überragt. Die Deutſchen bringen es zwar gleichfalls zu einem Abſchluſſe deſſen, wonach ſie in der vorigen Epoche ausgeſehn hatten, wie zum Beiſpiel Dürer mit ſeiner Schule und der jüngere Holbein, wogegen die Niederländer, wie Quintin Meſſys, Lucas von Leyden und Schoreel neue Wege zu bahnen ſuchen, oder ungenügſamer,

doch mit unzulänglichen Kräften italieniſchen Vorbildern nachfolgen. Ihnen zuſammt meiſt gelingt das nur in vollem Maaße, was in mittelaltrigem Sinne ohne Hinblick auf Fremdes aus nationalem Geiſte zu ſchöpfen war. Für die Spitze der Malerei jedoch reicht dieſe heimiſche Grundlage nicht aus, und da ſie überhaupt noch im Streben begriffen bleiben, fehlt ihnen mit der vollen Freiheit zugleich der allgemeine Charakterzug letzter Vollendung.

Den Stoffen nach fügt dieſe Epoche nichts durchgreifend Neues hinzu. Sie gewährt nur dem weltlichen Elemente breitere Gültigkeit, und erlaubt es der Malerei, ſich nun auch ihrerſeits in vermehrtem Grade von der alten Mythologie und Geſchichte feſſeln zu laſſen, oder ſich den großen Thaten des eigenen Volks, und verſuchsweiſe ſchon den comiſchen Situationen des täglichen Lebens zuzukehren. Die geſammte Auffaſſung aber thut einen weſentlichen Schritt vorwärts. Denn hatte ſie bereits im Verlauf der früheren Jahre ihren kirchlichen Typus und Zweck nach und nach aufgegeben, ſo iſt es jetzt ausdrücklich die künſtleriſche Behandlungsweiſe, deren Bedürfniß ſich ungehindert befriedigen will. Hierin vor allem kommt es den ſchon ausgebildeten Meiſtern zu Statten, daß der oben erwähnte Reinigungsproceß der Geſtalt und des Ausdrucks hinter ihnen liegt. Sie können ſicher und kühn zu jener Gemäßheit des religiöſen Gehalts und der menſchlichen Farbe, Form und Umgebung hindurchdringen, nach welcher die erſte Epoche auslief, und wenn auch Schmerz, Buße und Zerknirſchung aus ihren Darſtellungen nicht durchweg entfernt iſt, ſo ſtehn ihnen doch alle Mittel offen, ſelbſt Tod und Verweſung durch die Zauber der Kunſt milde zu verſchönern. So nach allen Seiten, bei den Italienern mindeſtens, macht ſich die künſtleriſche Freiheit zu dem durchgängigen Lebenselement; die Freiheit des wahrhaft Schönen, das die Fülle der menſchlichen Erſcheinung auch im Reize des Sinnlichen zu ſeiner eigenſten Heimath hat, und da es der Grazie, Lieblichkeit und Süße noch nicht die Unſchuld und Tiefe entzieht, nun auch das Heiligſte und Herbſte zwiefach mit jenem

Glanze der Heiterkeit zu durchleuchten liebt, der weder in der Religion sein ungeschmälertes Recht, noch im weltlichen Leben seine echte Weihe bewahren kann. Worauf es aber diese Epoche bei Italienern, Deutschen und Niederländern gemeinschaftlich anlegt, das ist die ins Auge springende Gegenwärtigkeit jeder Situation, das immer engere Verweben der innersten Empfindungen und Leidenschaften mit der ganzen äußeren Gestalt, die durchgebildete Stellung aller Figuren, die klare Bestimmtheit der Beleuchtung, die Gliederung der Gruppen, und die im Verein dieser Fortschritte erst vollständige Abgeschlossenheit der Composition. Sowohl in Begebenheiten als in lyrischen Stimmungen verbindet sich hiemit die Beschränkung auf einen besonderen Moment, der nun erst, je schärfer er in seinem raschen Vorübereilen gefaßt ist, einer dramatisch bewegteren Lebendigkeit entgegenführt. Der Zeit nach drängt sich diese Epoche kürzer als die vorige zusammen. Ihr Beginn, ihre Blüthe, ihr Abwelken hat einen schnelleren Verlauf, weil ihr ein mühsames Hinwegräumen, Versuchen und Ringen erlassen ist. Die bisher berühmten Schulen gelangen theils zu ihrer reichsten Entfaltung, wie die Venetianer in Titian, Giorgione und Paul Veronese, die Florentiner in Andrea del Sarto und Michel Angelo, die Oberdeutschen in Dürer; theils kommen die ersten gründlichen Vermittlungen hinzu, von denen Raphael das schönste Beispiel liefert, während zugleich einzelne Künstler auftreten, welche, wie Quintin Messys und Lucas von Leyden, ohne lange Vorausentwicklung einer bestimmten Schule, das Neue, das die Zeit fordert, aus eigener Anschauung an's Licht stellen.

Die Vorzüge aller dieser Meister vermögen sich nur durch die Hülfsmittel auszuprägen, welche das immer gebildetere Leben herbeischafft. Florenz ersetzt seine frühere republikanische Männlichkeit durch die Pracht des neuen Hofs und die Liebe zu Wissenschaft und Künsten, Liberalität des Lebens und Geistes; Ferrara, Mantua, Verona, Bologna stehn nicht zurück; Venedig, zwar nicht mehr auf dem Gipfel seiner erobernden Kraft, genießt dennoch um somehr des erworbenen Reichthums und der

Digitized by Google

ſich forterbenden Klugheit, und vor allem laſſen die großen Päbſte das neue Rom auch in Werken der neuen Kunſt mit dem alten Rom wetteifern. Nach den mittelaltrigen Kämpfen, in welchen ſich die Macht der Kaiſer und Päbſte, wie die Intereſſen der beſonderen Städte und Staaten, und in dieſen ebenſo die allgemeinen überall local vereinzelten Partheien in Kriegen und Zwiſtigkeiten ihre wechſelſeitige Kraft aneinander gemeſſen, und was nicht ausdauern konnte niedergeworfen hatten, begann für Italien nach und nach die Zeit, die zwar die politiſche Bedeutung des Landes und Volks herabſinken ließ, doch den Italienern zum Erſatz in Lebensgenuß, Poeſie, Wiſſenſchaft, Malerei, Baukunſt und Sculptur jene freie menſchliche Befriedigung gewährte, welche die Deutſchen bildungsloſer aber ſubjectiv tiefer und religiöſer zu derſelben Zeit durch die Reformation zu erringen ſtrebten. Je lebendiger deshalb in Italien die befreite Bildung noch aus der friſchen Vergangenheit her einen gediegenen Inhalt in ſich aufnehmen kann, deſto tüchtiger und erfindungsreicher bleibt ſie, und erſt, als auch dieſer Kern verarbeitet iſt, und die nationale Gegenwart nichts gehaltvoll Neues zu bieten vermag, muß die formelle Bildung und Geſchicklichkeit für ſich ſchon genügen und den Mangel an eigener Productivität durch Nachbildung ausfüllen. — In Deutſchland fängt Nürnberg zwar wie Venedig an, einen Theil ſeines Handels wieder einzubüßen, aber die wohlorganiſirte Bürgerſchaft bleibt thätig, fleißig und reich; Steinmetze, Goldſchmiede, Metallgießer, Schreiner, Formſchnitzer und die Handwerke überhaupt haben ſich ſteigend der Kunſt entgegen gebildet. Die Reformation befreit den Sinn, ohne ihm ſeine Liebe für Poeſie und bildende Kunſt zu nehmen, das deutſche Mark männlicher Feſtigkeit iſt unverſehrt, in jeder Kunſt ſind die Vorverſuche beendigt, und ſo vereint ſich auch hier beſonders die Blüthe oberdeutſcher Malerei mit einer Virtuoſität im Holzſchneiden und Kupferſtechen, für welche Dürer den Glanzpunkt und die abſchließende Spitze bildet. Daß in Augsburg die Fugger den Mediceern können verglichen werden, haben ſchon andere geſagt. In der durch ſiegreiche Kriege gehobenen Schweiz

nimmt Basel, seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein neuer Sitz der Wissenschaften, seit dem Anfange des sechszehnten der Eidgenossenschaft einverleibt, und mitthätig in dem Werke der Reformation, durch religiös und politisch freien Sinn, durch Handel und Wohlbehäbigkeit einen so bedeutenden Platz ein, daß hier der jüngere Holbein das nächste Local für seine ruhmvolle Laufbahn finden kann. In Cöln, am Niederrhein, in Westphalen werden die alten Richtungen weitergeführt. In Holland blüht das später gelehrte Leyden, die Vaterstadt Engelbrechtsen's und Lucas' von Leyden, und das katholische Antwerpen erhält sich in Flandern noch als gewerbreiche mächtige Handelsstadt ungeschwächt aufrecht, und wird nach Quintin Messys kurzer doch schöner Blüthe der Ort, wohin die Nachahmer der Italiener mit ihren Studien zurückkehren, um für eine umfassendere Production die bildende Vorschule zu werden.

In solcher Weise entwickelt sich der Anfang unsrer gesammten Epoche bei den Italienern, wie bei den Deutschen und Niederländern ganz noch aus der früher verfolgten Richtung; dann steigt die italienische Malerei in jeder Rücksicht zum Gipfel der Schönheit, Lebensgluth und Grazie, die deutsche wenigstens zur Höhe ihrer selbstständig freien Gediegenheit, während einzelne Niederländer sich ihrerseits in neuer Weise hervorthun; endlich aber, nachdem die Kraft eigener Erfindungen erschöpft ist, wenden sich die Italiener zur Nachahmung ihrer einheimischen größeren Meister, die Niederländer und Deutschen zum Anschluß an die italienische Kunst.

Was jedoch zunächst als verderbliche Abschweifung erscheinen muß, führt in der dritten Epoche in Italien durch die Carracci und deren berühmte Nachfolger, in den Niederlanden durch Rubens zu einem letzten Aufschwunge. Die productive Fortentfaltung der ersten Abschnitte hatte ihre Dauer und Gründlichkeit vornehmlich der national und städtisch abgeschlossenen, besonderen Individualität in Auffassung, Charakteren, Zeichnung, Colorit und Ausdruck zu verdanken gehabt. Insofern aber in jedem bisher angebauten Felde das Beste geleistet

und das Schönſte gelungen war, ſo kann das neu aufzuſteckende Ziel nur darin beſtehn, durch die Verſchmelzung der anerkannteſten Meiſterzüge nach einer noch nicht dageweſenen Vollſtändigkeit zu ſtreben. Wir dürfen dieß Prinzip jedoch, wo es in ſeiner wahren Stärke zum Vorſchein kommt, nicht mit dem bloß äußeren Nachahmen und Aneinanderfügen verwechſeln. Es handelt ſich im Gegentheil einerſeits um das innerſte Verweben aller der Grundrichtungen, welche ſich theils im Allgemeinen, theils für die ſpecielle Aufgabe, weil ſie einander ſuchen und fordern, auch in der That zu höherer Vollendung einigen laſſen; andrerſeits iſt es in jedem beſonderen Werke nicht nur um die Conception und Ausführung jeder einzelnen Form, in ihrer beſtimmten Geſtalt, Färbung und Ausdrucksweiſe, ſondern um die überblickende Vorliebe, den durchgreifend künſtleriſchen Sinn für die maleriſche Geſammtwirkung und abrundende Totalität zu thun. Dieſe Forderung macht zum Ueberragen der bisher einſeitigeren Trefflichkeit ein Aneignen aller Hülfsmittel der Kunſt und eine Virtuoſität in deren immer geſteigerten Handhabung und Anwendung nothwendig, welche in keiner Rückſicht der eigenen lebendigen Production entbehren darf.

Die vorzüglichſten Meiſter nun der vorigen Epoche brachten es allerdings ſowohl in Zeichnung und Seelenausdruck als auch in zauberiſchem Helldunkel und wirkſamer Beleuchtung zu einer durchaus bewundrungswürdigen Höhe. Bei aller lebendig athmenden Beſeelung bleibt aber, wie ſeltſam es klingen mag, immer noch etwas Sculpturartiges zurück, das die Malerei, will ſie ſich ſelber vollſtändig genügen, noch erſt umwandeln muß. Ich will dieß Problem für jetzt nur andeuten. Der Sculptur kommt die Luft, welche ihre Formen umfließt, das Licht, das dieſelben beſcheint, ſie rundet, ſich hervorheben und zurücktreten läßt, von Außen her zu Hülfe; dieſe Elemente machen für den Bildhauer, wie ſchon früher bemerkt iſt, kein Darſtellungsmittel aus; er kann in dieſer Rückſicht ſelbſt in Gruppen die einzelne Geſtalt und Form für ſich abſchließen. Der Maler hat die entgegengeſetzte Aufgabe zu löſen. Für ihn iſt das

Scheinen jeder Farbe und Form im Weben der Luft, im Spiel des Lichts der eigentlichſte Boden, die wirkſamſte Seite ſeiner Kunſt. Ich ſage mit Abſicht das Scheinen. Denn durch Beleuchtung und dazwiſchen hinſtrömende Luft bleibt die Geſtalt und Farbe nicht das, was ſie an ſich ſelber iſt. Nähe und Ferne, Vor und Zurück, Schatten und höchſtes Licht, Halbſchatten, hellende Reflexe, reinere Luft, freier Himmel, oder beſchloſſene Räume, Tag und Nacht, Kerzenbeleuchtung oder Sonnenlicht laſſen jede beſtimmte Färbung und Form dem Auge anders erſcheinen, als ſie ihrer Wirklichkeit nach vorhanden ſind. In dieſem Sinne macht die Malerei nicht nur Formen, Entfernung und Beleuchtungsarten ſcheinen, ſondern ſie hat es ſelber nur mit dem Schein der Gegenſtände, im Unterſchiede der realeren Sculptur zu thun. Außerdem endlich einigen und vermitteln Luft und Licht die getrennten Objecte und Farben, und bilden aus dem Verſchiedenſten und Entgegengeſetzteſten oft gerade die wunderbarſte Uebereinſtimmung und Totalität. — Die bisherigen Epochen nun halten dieß ausſchließlich maleriſche Element nicht etwa von ihren Darſtellungen fern. Bis auf einen gewiſſen Punkt hin kann es kein Maler entbehren. Wenn wir aber Titian, Paul Veroneſe und in einzelnen Werken auch Correggio und wenige andere Coloriſten, wie Andrea del Sarto, ausnehmen, ſo ſteht doch bei den Uebrigen das Leben und Weben in dieſem Zauberelement, in dieſer Luft- und Lichtmuſik der Farbentöne um ſoweit hinter der Natur zurück, als die Form als ſolche in ihrem geiſtigen Ausdruck und ihrer directen Farbe das Uebergewicht behält. Das früher Vernachläßigte aber zur Vollendung zu bringen, iſt der jedesmalige Künſtlerberuf einer nachfolgenden Epoche. So erheben die großen Meiſter des jetzigen Abſchnitts gerade dieß Feld zu der Lieblingsſphäre ihrer Studien, Erfindung und Virtuoſität, und halten es für ebenſo wichtig und für wichtiger zum Theil, als die Gewandung, den geiſtigen Ausdruck, den Adel der Form und die Beſtimmtheit der Charakteriſtik. Dadurch führen ſie alle Gegenſtände, wenn ſie ſich nicht zu frühe wieder auf Kunſtconventionen beſchränken, in

Digitized by Google

eine höhere Naturwahrheit ein, indem ſie dem maleriſchen Scheine mehr echten Kunſtglauben ſchenken, als der außerhalb dieſer magiſchen Täuſchung für ſich beſtehenden Realität. Und da dieß Spiel des beweglichſten aller Erſcheinungs-Elemente meiſt von vorübereilender Flüchtigkeit iſt, ſo gehn ſie hiemit in Situationen, Stellungen und Geberden theils zu jener momentanen Lebendigkeit fort, die bereits oben geſchildert iſt, und kommen zu mehr dramatiſcher Bewegtheit und heftigerer Leidenſchaft, theils ebenen ſie dem eigentlichen Genre den Weg.

Die gleiche Totalität, durch welche ſich die neue Art der Conception und der Darſtellungsmittel bereichert, dehnt ſich nun auch über den Inhalt aus. Zunächſt bleiben in dem erſten Hauptkreiſe, in der Schule der Carracci und des Rubens, die religiöſen Stoffe noch einmal die Hauptſeite. Daneben aber wird die Fundgrube der antiken Mythologie, Poeſie und Geſchichte mannichfach ausgebeutet; gelehrter bald, bald noch mit Vorliebe für die Geſtalten und Coſtume der Gegenwart, nach dem ausdrücklichen Muſter der Sculptur ſeltner. An Portraitmalerei kann noch weniger Mangel ſein, und auch der landſchaftlichen Natur wenden ſich große Künſtler mit voller Liebe und Kraft zu, obſchon vereinzelter und oft nur nebenher. Hauptorte für die geſammte Thätigkeit ſind in Italien Bologna und Neapel, in den Niederlanden Antwerpen. Die Deutſchen, durch die Noth der Zeit in ihrer künſtleriſchen Fortentwicklung gewaltſam gehemmt, ſcheiden faſt gänzlich aus. Statt ihrer reihen ſich die ſpaniſchen Meiſter mit einem Genius für die Ausbildung der neuen Elemente an, der faſt in Rubens allein einen ſiegreichen Nebenbuhler findet. Und auch in dieſem nicht jedesmal.

Für die Italiener ſteht kein ſo rühmenswerther Abſchnitt mehr offen. Die italieniſche Malerei vermag überhaupt in ihren vaterländiſchen Boden nur das ſelber nationale Alterthum zu verpflanzen, in Rückſicht auf welches jedoch vor unſrer Epoche ſchon der ganze Stufengang des unbefangenen Lernens und der verſchmelzenden Productivität vollendet iſt. Durch die verarbeitende Aufnahme fremder Nationalanſchauungen können ſich deshalb

die jetzigen Meiſter, ihrer geſammten Richtung zufolge, nicht ergänzen und ausbreiten. Ihr Zuſammenfaſſen betrifft nur die Vorzüge Raphael's, Correggio's, Titian's, ſowie das ernſtlich wiederholte Studium der Antike und das beſonnene Zuratheziehn deſſen, was aus der Gegenwart ihrem Kunſtſinne zuſagen will. Die Periode des unmittelbaren Erfindens aber iſt bereits durch einen längeren Zeitraum unterbrochen. So kann das neue Aufblühn nur durch die künſtleriſche Reflexion und praktiſche Wiſſenſchaft des guten Geſchmacks bedingt ſein, die, ſtatt aus Anſchauung und Genius, innerem Drang und Uebung der eigenen Kräfte hervorzugehn, zum erſtenmal in academiſcher Weiſe auf Uebereinkunften, Regeln und wähleriſches Verknüpfen hinleiten. Dieß führt zu Bologna durch die Carracci, zu Cremona und Mailand durch die Campi und Procaccini die ſogenannten eclectiſchen Schulen herbei. An guten Anlagen, an dem beſten Willen fehlt es dieſen neuen Meiſtern nicht; aber wie ſehr ſie auch ihre Sphäre durch vielſeitiges Aufnehmen erweitern, geben ſie dennoch in dem maleriſch erhöhten Schein und ſchmeichleriſch täuſchenden Reiz, den ſie herzubringen, ebenſooft nur das äußere Scheinen für den gehaltvollen Kern der Sache und ziehen ein regelfertiges Ideal dem naturwahren Leben der Kunſt wohlbedacht vor. — Was noch auf dieſem Wege zu leiſten iſt, haben die beſſeren Maler talentreich zu Stande gebracht, und alle ſpäteren Jahrhunderte, denen Virgil und Taſſo mehr galten als Homer, weil ſie die Vorſchriften des Horaz höher achteten als die Poeſie ſelber, und Terenz über Ariſtophanes, wie Racine über Shakespeare ſtellten, alle ſolche Tage wiſſen faſt nur den weiſen Geſchmack der Carracci und ihrer größeren Nachfolger als Verein jedes Vorzugs zu rühmen, und als förderndſtes Muſterbild anzupreiſen.

Für das entgegengeſetzte Urtheil jedoch entſchied ſich zur Zeit der Eclectiker ſelbſt ſchon die Schule der Naturaliſten. Den kühnen Caravaggio und nach ihm den maleriſch reicheren und feineren Spagnaletto an ihrer Spitze ſuchte ſie für Zeichnung und Ausdruck meiſtentheils das abſichtlich auf, was jene, obſchon ſie es nicht durchweg läugneten, doch nicht zur Norm und Grund-

Digitized by Google

lage nehmen, — die Natur. Und die Natur nicht nur im Sinne der äußeren Erscheinung überhaupt, sondern theils die Gewalt individueller Bewegung, Farbe und Beleuchtung, theils die Naturmacht der menschlichen Leidenschaft. Es liegt etwas Titanisches in ihnen. Doch leider mit einer nicht mehr ursprünglichen Kraft, die jeden Schwung gewaltsam heraufschraubt, und ihnen Großes hervorzubringen nur da zugestehn kann, wo ihr Prinzip mit dem erwählten Gegenstande und dem Maaß ihrer Energie glücklich zusammentrifft. Außerdem kämpfen sie nur gegen falsche Götter, deren halbe Niederlage und halber Sieg immer noch nicht dem wahren Adel der Form, der echten Seele der Empfindung näher bringt, mögen es die höheren Aufgaben noch so unabweislich bedürfen. Statt der göttlichen Hoheit und Milde der Kunst bleibt nur die irdische Männlichkeit übrig.

Nun wirken zwar beide Schulen ergänzend auf einander, ihr endliches Schicksal aber ist dasselbe; sie verfallen ohne engere Vermittlung in Manier, Flüchtigkeit, Uebertreibung und Schwäche, und nur wenige Meister können ihrem selbstständigen Talent mit Erfolg vertrauen.

Den Spaniern und Niederländern fällt ein besseres Loos. Ihre frühere Entwicklung ist von der Art, daß sie ein Hineinziehn der italienischen Conceptionsweise und Meisterschaft, überhaupt ein neues Lernen schlechthin nothwendig macht, zugleich aber durch originale Anschauung und Liebe für's Heimische bald genug in den Stand setzt, das Erlernte umzuprägen und aus dem Fremden Eignes zu schaffen. Denn es ist nicht die kühlere Geschicklichkeit des sogenannten guten Geschmacks, welche zu dieser Vermittlung drängt. Der vorwärtseilende Trieb einer noch ungeschmälerten Productionsgabe fordert im Gegentheil um so lebendiger zur Selbstthätigkeit auf, je weiter die zu verschmelzenden Unterschiede voneinander abstehn. Die Auswahl wird daher durch keine Regeln conventionell begrenzt, sondern bestimmt sich allein nach dem Umfange des jedesmaligen Talents, und reicht soweit als die künstlerischen Bedürfnisse, die, in der eigenen Heimath unbefriedigt, nach auswärtigen Vorbildern umherzuschaun

anrathen. Am meiſten aber ſehn ſich die Niederländer beſonders dadurch gehoben, daß ſie die Seiten verbunden halten, die bei den Italienern zu Gegenſätzen zerfallen: den Naturalismus, aus dem ſich die lebendige Form und Leidenſchaft entwickelt, und den zügelnden höheren Kunſtſinn, der mit Geiſt, Empfindung und Umſicht jede Aufgabe in der gemäßeſten Art zu erfüllen ſtrebt. Nur dieſe Einigung läßt den großen Rubens ebenſo naturwahr als ſublim ſein, ebenſo ſinnlich reizend als geiſtig vertieft, ebenſo kühn, ja faſt über die Grenze hinaus verwegen als beſonnen und maaßvoll.

So reich begabt bilden die Spanier und Niederländer, zunächſt zwar auf fremden Anſtoß, die maleriſchen Grundzüge dieſer Epoche bis zur letzten Spitze ihres magiſchen Zaubers aus. Und diejenigen gerade, die hierin am weiteſten gehn, verſtecken darunter nicht etwa ſonſtige Schwächen, ſondern verſchmähn nur den Typus der Schönheit, der, wenn er zum Grundprinzipe gemacht würde, die neue Vervollkommnung, ſtatt ſie hervorzuheben, verdunkeln müßte.

Die durchgreifende Form endlich für die Darſtellungsart dieſer erſten Hauptgruppe bleibt noch der hiſtoriſche Styl; zum Theil mit einer Hinneigung nach dem Genre; im Portrait zur ſchönſten Vollendung, in der Landſchaft zu ſchnellen Fortſchritten; in religiöſen Stoffen und Gegenſtänden der alten Mythologie und Geſchichte hingegen, rechnen wir Rubens ab, verbinden ſich neuerrungenen Vortheile beinahe nur ausnahmsweiſe mit der Kraft und ſachlichen Tiefe der frühren Epochen.

Faſſen wir nun die Hauptwendung dieſer Gruppe zuſammen, ſo können wir ſie, allem religiöſen Inhalt zum Trotz, in der fortſchreitenden Verweltlichung, in dem Reize, der Pracht, der Naturlebendigkeit ſuchen, durch welche die Malerei zu einem der erſten Periode völlig entgegengeſetzten Standpunkte hingelangt. Hiemit iſt aber an und für ſich bereits eine zweite Richtung gegeben. Sie ſcheint keck auf den erſten Blick, doch ſie liegt einfach darin, daß, wie bis jetzt der Darſtellung und Form, zum Schluß auch dem Inhalte nach das weltliche Leben, und

nicht nur, neben andern Stoffen, das vergangene der alten Götter und Helden, sondern das momentane und nächste zum alleinigen Gegenstande gemacht wird. Dieß kann mit der nöthigen Freiheit der gesammten Künstlerseele, ohne Zwiespalt mit dem nationalen kirchlichen Element, nur geschehen, nachdem die Reformation sich durch ein ganzes Volk, bei sonstigen die Malerei erweckenden und begünstigenden Umständen, durchgebildet hat und in alle Verhältnisse lebendig eingedrungen ist. Keine andere als die holländische Nation war zur Lösung dieser Aufgabe in unserer Periode genugsam befähigt. Ihr allein deshalb gebührt die Ehre des letzten Sieges.

Den Uebergangspunkt zu ihrer Auffassungsart und Darstellungsweise bilden vornehmlich die Meister, welche sich schon, ohne zu seiner Schule zu gehören, um Rubens umhergruppiren; die Breughel's, Snyders und andere mehr.

Den Holländern selber nun fehlt, wie wir sahn, die allgemeine Basis der jetzt schon verbreiteten Vorzüge dieser Epoche keineswegs. Indem sie die vorgeschrittene Anschauung und Praxis aber mit frischem Blick aus einer veränderten Weltansicht auf andere Gegenstände anwenden, befestigen sie sich zu einer Originalität, die ebenso national abgeschlossen als in ihren Stoffen eigenthümlich und in deren Behandlung individuell bleibt. Eine Wanderung nach Italien, ein Anschließen und Nachahmen berühmter, auswärtiger Meister läßt sich auch hier zwar nicht ganz verhüten, aber sie ist so wenig ein Fortschritt, oder Hauptgrund für die eigentliche Vollendung, daß vielmehr nur Diejenigen die höchste Stufe erreichen, welche dem in der Heimath geübten Auge und Sinne mehr zutraun als fremden Formen und Farben. In dem gleichen Grade muß das Ergänzen und Vermitteln nicht nur seine Wichtigkeit verlieren, sondern umgekehrt einer neuen Particularisation der Richtungen und Isolirung der einzelnen Meister weichen. Denn was jetzt für sich frei wird, das sind die täglichen Erscheinungen der Natur und des nationalen Lebens. Jede derselben soll in ihrem besonderen Kreise und Charakter zur Darstellung kommen. Je eigenthümlicher sich

aber die Gegenstände in ihrem ganzen innern und äußern Dasein zeigen, ein desto specifischeres Talent wird erforderlich, um sie ganz zu durchdringen. Man hat deshalb gerade die Vorzüglichsten unter den holländischen Meistern, weil sie am liebsten dem Inhalte wie der Form nach nur das malen, was rings um sie her schon vorhanden ist, häufig als bloße Nachahmer angesehn, und ihnen Armuth an Phantasie und Erfindung vorwerfen wollen. Beides mit Unrecht.

Gegenstände der Religion, Mythologie und alten Geschichte sind allerdings ein anderer Inhalt als die unmittelbare Wirklichkeit, die den Künstler zunächst umgiebt, und wenn er auch dieser Gegenwart mehr oder minder die Gestalt und Färbung ablauscht, die er gebrauchen will, so besteht dennoch seine wesentliche Aufgabe darin, die gesuchte Farbe und Form jenem immer davon verschiedenen Inhalt so eng als er irgend im Stande ist anzupassen. Diese Arbeit wird der jetzigen Stufe erspart. Einer Reproduction und künstlerischen Erfindung aber ist sie im mindesten nicht überhoben, und die Erleichterung auf der einen Seite verwandelt sich außerdem sogleich zu einer neuen Erschwerung auf der anderen. Denn diesen Meistern zuerst ist nicht nur die Nothwendigkeit auferlegt, sich mit aller Liebe in die tiefste innre Natur und die speciellsten äußeren Züge ihrer Gegenstände einzuleben, um sich dadurch zu einer Treue und Wahrheit zu concentriren, die vor ihnen noch nicht in Frage kommt, sondern sie müssen hiemit den künstlerisch ausgebildetesten Sinn für jede feinste Nüance malerischer Schönheit und Poesie, und einen Geist, eine Freiheit und Virtuosität der Ausführung verbinden, in der sie denn auch in der That noch unübertroffen dastehn. Was ihnen und *ihnen* allein die Malerei an Fortschritten verdankt, wissen nur diejenigen völlig zu schätzen, denen der eigenste und ganze Beruf dieser schwer nur erfaßbaren Kunst in der innersten Seele und Anschauung aufgegangen ist.

Siebenzehnte Vorlesung.

Nach so vielfachen Uebersichten scheint es jetzt am Gerathensten, uns sogleich mitten in die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei hineinzustellen. Doch wir müssen vorher noch einmal Halt machen. Denn bei der angedeuteten Gleichheit der allgemeinen Richtungen fragt es sich zuvörderst wesentlich um die besondere Art und Weise, in welcher die Deutschen und Niederländer die ähnlichen Probleme zu lösen verstanden. Diese specielleren Grundzüge lassen sich am schnellsten durch Abscheidung von den Italienern, als dauernden Nebenbuhlern, in's rechte Licht stellen. Wir wollen deshalb mit einer gedrängten Charakteristik dieser Meister beginnen.

Der Hauptunterschied liegt von Seiten der Italiener, — um eine frühere Bemerkung jetzt ausdrücklich hervorzuziehn, — in der erfolgreichen Aufnahme des antiken Kunstprinzips. Wenn aber die altchristliche und byzantinische Malerei auf dem Grund und Boden des Alterthums hauptsächlich aus den äußeren Kunstvorzügen der antiken Zeichnung und Färbung entsprang, so übt die alte Sculptur, Baukunst, Wissenschaft und Poesie nun erst auf die Blüthe der italienischen Malerei einen innerlich befruchtenden Einfluß. Die Plastik der Sculptur und die innige Andacht und schöne Seligkeit des Gemüths verschwistern sich zu neuer Gemeinschaft. Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß gerade Italien, während es unter römischer Herrschaft, geschickt freilich, charaktervoll und oft grandios, im Ganzen doch nur eine

relativ prosaisch nachbildende Kunst hervorgebracht hatte, im späteren Mittelalter dagegen in Rücksicht auf Phantasie und künstlerische Vollendung zu einer Epoche heranwuchs, die, von dem Jugendleben der griechischen Kunst ohne direct nachzuahmen beseelt, ebensosehr der Plastik der Alten an die Seite zu stellen ist, als sie dem christlichen Sinn und Geiste getreu bleibt. Die Malerei besonders bringt zu Stande, was der Poesie nicht in gleichem Maaße gelingt. Ich meine Folgendes. Italien ist das Land gewesen, in welchem mit bestem Erfolge am frühsten der Drang erwacht ist, sich aus der christlichen Weltanschauung zu jenem Gipfel rein menschlicher Bildung und Schönheit hinüberzuwenden, auf dem es zwar keinen Gott gab, welcher vom Himmel stieg und Mensch ward, aber Götter, die vom Hause aus Natur und menschliches Leben und Schicksal allein zu dem Inhalt ihrer Wirksamkeit und zur Form ihres Daseins hatten, wo für den Mann noch Bürgerthum und Weisheit das eigentliche Bereich, für das Weib noch Ehe und Familie die befriedigende Sphäre waren, und selbst die freudige Sinnenlust, wenn das zügelnde Maaß nicht fehlte, noch nicht als verwerfliche Sünde galt. Die Poesie eignet sich die antike Weltansicht am meisten aus den farbloseren römischen Dichtern an, und hat nun einen doppelten Glauben: den bunten Fabelglauben der heidnischen Mythologie, deren individuelle Gestalten ihr zu allegorischen Figuren erblassen, und den herzzerknirschenden Ernst der christlichen Offenbarung; — ein Gegensatz, der sich im weltlichen Gebiete ganz ebenso in der wunderträumenden, wunderausführenden Phantastik ritterlicher Liebe und Tapferkeit, gegenüber der menschlich großen Heldenschaft der Griechen und Römer, wiederholt. Diese widerstrebenden Elemente vollkommen zu einigen ist der italienischen Poesie nie ganz gelungen. Auch ließ sie, Dante ausgenommen, das eigentlich Religiöse mehr bei Seite. Die Malerei hingegen weiß innerhalb der religiösen Gegenstände selbst das Kunstprinzip der Alten mit der Richtung der christlichen Anschauung in schönsten Einklang zu setzen. Sie sucht in ihrer reifsten Epoche für Christus, Maria, Johannes, die Jünger, Apostel, Bußfertige und Anbetende, für

Digitized by Google

Engel und Teufel, Selige und Verdammte leibliche Formen, charaktervolle Individuen, Stellungen, Situationen, welche dem christlichen Beschauer das seyn können, was den Griechen ihre Sculpturgötter waren, Gestalten, in denen Inneres und Aeußres in freier Harmonie und wechselseitiger Durchdringung bleiben. Aber sie stellt dennoch keine malerische Sculpturen auf. Der geistige Ausdruck, die Tiefe des Gemüths, die reichere Bestimmtheit des Charakters machen sich durchweg zur Hauptsache, und das Griechische liegt nur in der zugleich menschlichen Größe, Frohheit und Freiheit der Formen und Bewegungen, in der vollendet gegliederten Abrundung der Composition, in dieser Verschmelzung der gesammten Seele mit der gesammten körperlichen Gestalt, in welcher das Herz nun für seinen Ausdruck zwar ein entsprechendes Organ findet, aber in christlichem Bedürfniß dennoch wieder klar und durchsichtig für sich herausblicken will. So ist der Innigkeit eine Vorliebe gewidmet, aber für die Vollendung der leiblichen Form als Form bleibt noch eine volle Liebe übrig, die sich in dem Uebereinstimmen zeigt, zu welchem geistig Göttliches und menschlich Leibliches gebracht sind.

Wie sehr nun aber die italienische Malerei im Sinne dieser Periode die Naturumgebung, städtische Localität, die nationalen und fremden Trachten, die lebendige Physiognomien und Charaktere der Gegenwart in sich aufnimmt, so behält sie dennoch die Gegenstände der Religion in solchem Maaße zu ihrem überwiegenden Inhalte, daß Natur und Welttreiben, wie sie sich außerhalb der religiösen Sphäre in ihrem eigenen Gebiete bewegen, entweder gar nicht, oder doch nur in untergeordnetem Grade zu einer selbstständigen Darstellung kommen. Wir finden deshalb allerdings, seit dem fünfzehnten Jahrhundert vornehmlich, die landschaftliche Umgebung mit vieler Liebe und treuer Naturauffassung behandelt, aber doch spät erst und spärlicher eigentliche Landschaftsmalerei. Dieselbe Bewandtniß hat es mit jenen anderen Sphären, in denen die holländischen Genremaler sich als unübertreffliche Meister erwiesen haben. Dagegen greifen die Italiener früh schon mit vielem Glück nach Stoffen der alten

Mythologie und Geſchichte. Die bewundernde Anſchauung und Kenntniß der alten Sculptur und Bauwerke, der großen Charaktere, Begebniſſe und Situationen, welche die griechiſche und römiſche Geſchichte in ſchöner Folge darbietet, die gleichzeitige Freude der Dichter an der alten Mythologie, die Luſt der freien Kunſt, auf ihrem eigenen Boden, losgelöſt von Glauben und Andacht, ihre Weihe und Meiſterſchaft der Phantaſie und Erfindung zu bekunden, und im poetiſch Menſchlichen ein frohes Genügen zu finden, bahnen der Bemühung um dieſe Stoffe nach dem Wiederaufleben der Wiſſenſchaften einen immer geebneteren Weg. Doch werden dergleichen Gegenſtände nicht etwa ſtreng in ihrem antiken Charakter gefaßt, und im Geiſte der Plaſtik ausgeführt, ſondern in demſelben maleriſchen Sinne, in welchem dieſelben Künſtler auch chriſtlich religiöſe Aufgaben löſen. Gleichmäßig aber bildet ſich von früh an zu voller Freiheit auch die Portraitmalerei aus, nehme ſie nun die Individuen in deren Tiefe der Andacht, oder unabhängig von Religion in der Gediegenheit ihres weltlichen Charakters auf. Denn wo die menſchliche Individualität, die beſondere Geſtalt und der eigenthümliche Ausdruck überhaupt ſchon ein weſentliches Moment für die Darſtellung ausmachen, da iſt auch ſogleich für das Portrait als ſolches die Neigung und Kunſtfertigkeit im Entſtehn und Fortſchreiten begriffen.

Innerhalb dieſer Gebiete nun bewähren die italieniſchen großen Meiſter in ſteigendem Grade die volle Freiheit und Originalität der Conception, die wärmſte Liebe für Schönheit der innern Seele wie der leiblichen Form, den reinen Adel der Phantaſie und die liebliche Grazie der Kunſt, mit einem Worte die ähnlichen Vorzüge, durch welche die griechiſche Poeſie und bildenden Künſte ſich zur Vollendung emporhoben. Jemehr die italieniſche Malerei ſich ihrem Gipfel nähert, jemehr ſtehen die beſſeren Meiſter wie geboren im Reiche der äußeren Schönheit und inneren Freiheit da, und ſchaffen, aller Religioſität ohnerachtet, dennoch in der künſtleriſch ungebundenen Selbſtſtändigkeit, die ſich kühn von bloß kirchlichen Bedürfniſſen losſagt, und mit dem vollen Glauben widerſpruchlos auch die volle Weltliebe und Luſt der Sinne

verſchmelzt. „Wenn man dieſe ſelige Unabhängigkeit gefaßt hat,“ ſagt Hegel einmal in ſeiner Aeſthetik, „ſo verſteht man den Charakter der großen italieniſchen Maler. In dieſer Freiheit ſind ſie Meiſter über die Beſonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf den Flügeln dieſes innigen Friedens haben ſie zu gebieten über Geſtalt, Schönheit, Farbe, und indem ſie ganz auf der Erde bleiben, und in der beſtimmteſten Wirklichkeit oft nur Portraits geben, oder zu geben ſcheinen, ſind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die ſie ſchaffen; es ſind Roſen, die zugleich im Himmel blühen.“

So viel von dem allgemeinen Charakter der italieniſchen Malerei. Es bleibt jetzt nur noch übrig, ein Wort über den Entwickelungsgang derſelben zu ſagen, mit welchem die deutſche und niederländiſche parallel geht.

Wir können in dieſer Periode drei Hauptepochen annehmen. Die erſte bis gegen die Zeit des Leonardo da Vinci. Auf das Specielle und Einzelne jedoch darf ich mich hier um ſo weniger einlaſſen, als gerade dieſe Epoche noch keinen weſentlichen Einfluß auf die Deutſchen und Niederländer ausübt, welche im Gegentheil ihre gleichzeitigen Fortſchritte unabhängig aus ſchlechthin nationaler Anſchauung herleiten und die Italiener in mancher Rückſicht früh ſchon überholen. Wir brauchen uns deshalb kurz nur die Aufgaben klar zu machen, deren Erfüllung den italieniſchen Schulen obliegt, und die Hauptſtadien ihrer Entwickelung zu bezeichnen.

Den Ausgangspunkt giebt der traditionelle Typus der erſten Periode, als Endziel grenzt ſich die freie Vollendung des ſechszehnten Jahrhunderts ab, und das zu löſende Problem beſteht in dem Auffinden des rechten Weges, auf welchem die wirkliche Gegenwart des mittelaltrigen Lebens, gereinigt durch den Hinblick auf die antike Kunſt, zu maleriſcher Belebung mit dem höchſten und heiligſten Inhalt in Harmonie gebracht werden kann.

Für die nähere Gliederung laſſen ſich drei Stufen unterſcheiden, von denen der Zeit nach jede ohngefähr ein Jahrhundert umfaßt.

Der erſte Fortſchritt bewegt ſich in Rückſicht auf Conception und Technik nur langſam das dreizehnte Jahrhundert hindurch vorwärts. Die förderlichſten Locale bieten Siena, Florenz und Piſa, wo die früh ſchon erſtarkte ſtädtiſche Regſamkeit es der bildenden Kunſt geſtattet, ſich bereits vor Dante hervorzuthun. Sculptur und Architektur jedoch laſſen vorerſt die Malerei noch hinter ſich zurück. Denn ſeit Jahrhunderten geſunken vermag dieſe ſich nur auf Anſtoß auswärtiger Vorbilder zu erheben, und knüpft deshalb an die gediegneren Ueberliefrungen an, welche die Byzantiner bewahrt hatten. Die Vorzüge derſelben findet Rumohr bekanntlich, den niedrig kurzen Geſtalten der Italiener, den ſtarken Umriſſen, dem Mangel an Rundung gegenüber, in den ſchlankeren Proportionen und der beſſeren Ausführung nach reichhaltigeren Muſtern. Als anderweitige Kennzeichen byzantiniſcher Einflüſſe fügt er die Aufnahme der Goldgründe hinzu, und die Anwendung jenes wachsartigen Ueberzugs oder Bindungsmittels der Farben, das einen gelb grünlichen verdunkelnden Grundton giebt. Zu dem Eifer nun, dieſen Vorbildern gleichzukommen, geſellt ſich der Wettſtreit mit dem Tüchtigen und Hohen altchriſtlicher Denkmale und antiker Ueberreſte, ſo daß es denn endlich auch dem ſteigenden Muthe gelingt, ſich der Unbelebtheit des bisherigen Typus durch tiefere Seele und vollere Modellirung zu entziehn. Guido von Siena, Giunta von Piſa, Cimabue und Duccio ſind die hervorſtechendſten Meiſter. Doch welchen Ruhm Cimabue erreichen, zu welcher Höhe Duccio durch Größe der Auffaſſung, durch feierliche Leidenſchaft der Bewegungen, durch die claſſiſche Schönheit der Form und Gewandung, durch Unſchuld und Empfindung empor ſteigen mag — der eigentliche Angelpunkt dieſer Epoche iſt noch immer nicht gefunden. Er fordert eine veränderte Grundlage, und ſtellt ſich erſt auf einer folgenden Stufe feſt.

Den bisherigen Meiſtern war es um ein individuelles Erfinden noch nicht zu thun. Groß in ihrem Objecte allein und durch daſſelbe treten ſie ſelber als Künſtler voll ſcheuer Ehrfurcht zurück, und verſchwinden in den Gegenſtand, den ſie darſtellen, ganz in dem gleichen Grade, in welchem nun auch der Beſchauer

ſich verehrend davor beugen ſoll, und ſeine abweichende Erfahrung und Sinnesart beſeitigen muß. Das Ueberlieferte macht ihre unverrückte Baſis, auf der ſie fortbauen. Sie fühlen das Heilige und Wahre aus dem Ueberkommenen heraus, ſie wagen es mit Liebe zu beleben, in reinerem Sinn für menſchliche Form zu bereichern, aber ſo ganz noch ſind ſie von der Subſtanz der Sache bewältigt, daß ſie weder ein Product ihrer erneuernden Phantaſie und Technik ins Leben zu rufen, noch das volle Menſchenherz und die bunten Geſtalten der vorhandenen Welt hineinzulegen getrieben ſind.

Dann ſtehen aber die ewigen Gegenſtände der bibliſchen Geſchichte und des kirchlichen Glaubens noch unvermittelt den wechſelnden Charakteren, Intereſſen und Zwecken der umgebenden Wirklichkeit gegenüber, und ihre Anwendbarkeit auf einander, ihr ſich Suchen und Durchdringen, ihre Belebung von der einen, ihre Heiligung von der anderen Seite bleibt nur der ausſchließliche Act der religiöſen Frömmigkeit innerhalb ihres kirchlichen Lebens. Dies können die Meiſter unſrer Epoche auf die Dauer nicht zugeben. Denn ſtatt der religiöſen Gegenſtände als ſolcher iſt es vielmehr im Unterſchiede der vorigen Periode der im Volke ſelbſt lebendige Glaube, der den nächſten Inhalt und Kern für die Darſtellung ausmachen ſoll. Zum Glauben aber gehört noch mehr als nur die Objecte deſſelben. Das Menſchenherz, das volle menſchliche Daſein überhaupt muß hinzukommen, ſie in ſich aufnehmen, und ſich mit ihnen zuſammenſchließen. Iſt dieſe Auffaſſung einmal erweckt; dann vermag ſich die Malerei nicht mehr mit Geſtalten zu begnügen, die zwar groß und erhebend, doch nach Innen und Außen ohne eigene Seele und Herz ſich wieder gleichſam als bloße Objecte kundthun. Sie ſoll und will in dem Falle ſelbſt, daß ſie uns bibliſche Charaktere ſichtbar vor Augen bringt, auch aus dieſen, wie ſie es wirklich waren, Menſchen machen mit eigenem Gemüth, Willen und Wunſch, Antlitz und Körper. Ihre Individuen und Vorgänge ſollen lebendig ſein wie der Glaube ſelber. Den Menſchen aber lernt der Maler für ſeine Kunſt vollſtändig nur aus der Wirklichkeit her kennen. Mit

freiem Muthe muß er zu ihr heraustreten, und darf den Zwieſpalt nicht ſcheun, in welchem ſich das Vorhandene noch gegen den Inhalt befindet, zu deſſen Ausdruck es ſoll verwendet werden. Die Einigung iſt dem Weſen jener Objecte, wie der realen Welt und der Kunſt gemäß möglich. Um ſie zu vollbringen aber bedarf es der individuellen Begeiſtrung. Dieſe allein nach dem Grade ihres tieferen Blicks in das innere Herz und auf die äußere Form arbeitet auch in künſtleriſcher Weiſe das ineinander, was bis jetzt nur der Cultus zu verbinden beſtrebt war. Aus dem bewußten Scheiden und begeiſterten Einigen entſpringt dann ein Werk, in welchem ebenſoſehr der Künſtler ſeine ſelbſtſtändige Beobachtung, ſeine freie Phantaſie und ausführende Hand erkennt, als der Beſchauer darin nicht mehr ein ihm in heilige Ferne gerücktes Object, ſondern Geſtalten und Begebniſſe vor ſich hat, in denen ſympathetiſch ein ihm befreundetes Herz ſchlägt, und ſich ein naheliegendes Leben bewegt.

Die großen Meiſter des vierzehnten Jahrhunderts zu Florenz, Siena und Piſa ſchreiten als die Erſten auf dieſer ſchwierigen Bahn vorwärts. Zuvörderſt in zwei getrennten Sphären der Auffaſſung, die erſt im weiteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts näher zuſammentreten, indem die am meiſten energiſche auf die zurückgebliebene einwirkt. Ich will die Eine und Andre nur kurz bezeichnen.

Die Gegenſtände der chriſtlichen Offenbarung und Kirche kann die Malerei wahrhaft nur in menſchlichen Individuen ausprägen, für die beſtimmtere Auffaſſung aber bietet ſich ihr einerſeits das religiöſe Innre, andrerſeits die äußere Geſtalt und Erſcheinung dar.

Der erſte Verſuch, den Ausdruck der ſubjectiv vertieſteren religiöſen Seele aufzufinden braucht in Betreff der Phyſiognomie, Bewegung und Geberde den Typus der vorigen Stufe noch am wenigſten umzuwandeln. Denn das Innre als ſolches iſt von der äußeren Form unabhängiger, und überdieß kommt es auf Darſtellung menſchlich für ſich abgeſchloſſner Individuen noch nicht an. Das Hauptbeſtreben geht vielmehr dahin die bisher üblichen

Geſtalten und allgemeinen Charaktere überhaupt nur zu empfindungsreicherem Ausdruck aufzuſchließen, damit ſich der ſubſtantielle Gehalt, den ſie ſichtbar zu machen beſtimmt ſind, auch als Inhalt ihrer eigenen davon noch ungetrennten Seele erweiſe. Von eigentlich maleriſcher Lyrik iſt deshalb kaum ſchon zu reden. Sie ſetzt, ſo ſcheint mir, auch in dieſer Sphäre noch eine weiter gehende Scheidung und Wiedervermittlung des ſubjectiven Innern und des darin webenden Gehalts, ſo wie ein innigeres Eindringen in die Seelenzuſtände und Stimmungen voraus, die ſich in den Stadien und Situationen religiöſer Heiligung, Seligkeit und Schmerzen ausdrücken ſollen.

Dieß nächſte Hervordämmern des Innern, das leiſe erſt um die Geſtalten herzieht, und auch im Beſchauer widerſtandslos das Gefühl religiöſer Sehnſucht erweckt, ſagt hauptſächlich den Sienesen zu, unter denen als vorzüglichſter Meiſter Simone di Martino aufſteht. Von der byzantiniſchen Form und Technik will er ſich noch nicht befreien, doch ſeine Ausführung iſt ſorglich und zart, die rundende Modelirung noch im Rückſtande, aber der Ausdruck heilig und wahr, und in den Engeln beſonders, die um ſeine Madonnen und Heiligen her angebracht ſind, voll Liebreiz und Innigkeit.

Den entgegengeſetzten Weg zu gehn, war dem muthigen Giotto, dem Florentiner, aufbehalten, dieſem „würdigſten Erben der alten Zeit, weil er der tüchtigſte Sohn der neuen war.“ Wie mehrere unter den großen Meiſtern Architekt, Bildhauer und Maler zugleich, hat er zuerſt die nöthige Kühnheit, indem er die Vorgänge neuerer Heiliger den bibliſchen Geſchichten vorzieht, nun auch theils die Feſſeln der bisher gültigen Conceptionsweiſe abzuſtreifen, theils die byzantiniſche Technik mit der Farbenwahreren Temperamalerei zu vertauſchen, die durch ihn in Italien verbreitet ward.

Um tiefere Gemüthsauffaſſung bei wenig veränderter Geſtalt und Färbung iſt es ihm nicht zu thun. Er will individuell ſchaffen in neuem Gehalt, neuen Formen, neuen Farben. Eine Hauptſeite ſeiner Phantaſie, der Zeit gemäß, in der Dante als

erſter Stern glänzte, liegt in den allegoriſchen Bezügen, die er ſeinen Darſtellungen unterlegt, ſei es nun, daß er religiöſe und weltliche Zuſtände mit Attributen verſehn ausdrücklich perſonificirt, oder daß er menſchlich beſtimmte Situationen mit allgemeineren Satzungen und Lehren in Verbindung bringt. An edlen und anmuthigen Köpfen und Geſtalten gebricht es ihm hiebei nicht. Doch überall mehr auf deutliche als auf ſchöne Formen bedacht, bleibt ſein ſcharfer Verſtand hauptſächlich auf die charakteriſtiſche Bedeutung der Scenen, Zuſtände und Leidenſchaften gerichtet, um ſie nach kluger Beobachtung der vorhandenen Welt in einer noch nicht dageweſenen Klarheit durch Form und Geberde, Gewandung und Faltenwurf zu veranſchaulichen. — Taddeo und Angiolo Gaddi, Giottino, Spinello von Arezzo folgen ihm bald eigenthümlicher, bald treuer, und Andrea Oreagna, eher zwar ein ſelbſtſtändiger Nachfolger als ein Schüler zu nennen, ſtellt den Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle mit ſo wirkſamer Macht der Phantaſie vor Augen, daß bei ihm mehr noch als bei Giotto das Allegoriſche zugleich in die unmittelbar lebendige Gegenwart der Sache überzugehn beginnt, und er dem Dante müßte gleichgeſetzt werden, wenn er die Farbe mit derſelben Meiſterſchaft zu behandeln verſtände, mit welcher Dante die nationale Sprache der Poeſie ſchuf und ausbildete.

Doch auf dieſe Einflüſſe iſt die Richtung nicht beſchränkt, die mit Giotto anhebt. Sie zieht ſich bis nach Oberitalien hinüber, obſchon hier auch Spuren einer Vorliebe für den Ausdruck des ſtillen Gefühlslebens vorkommen, während die Sieneſen ſich ihrerſeits nicht ganz der Wirkung entſchlagen können, die Giotto's künſtleriſche Energie durch die Verſtändlichkeit ſeiner Geſtalten ausübt.

So wird das bisher Geleiſtete mehr oder minder mit günſtigem Erfolge gekrönt, ein weſentlicher Punkt aber bleibt dennoch unerledigt, und führt, ſobald er in's Auge gefaßt iſt, zu neuen für dieſe Epoche letzten Problemen.

Den Geſtalten, welche das Heiligſte darſtellen ſollten, war einerſeits zwar, gleichſam für den Ausdruck ihres eignen Innern, der Keim eines

Digitized by Google

neuen Gemüths eingepflanzt; andererſeits war für menſchliche Situationen, Affecte und Begebniſſe dem Streben nach verdeutlichender Stellung und Geberde die Bahn eröffnet. Dagegen vereinigten ſich weder die beiden Richtungen zu ihrer nöthigen Ergänzung, noch machten ſie voll und ganz ausgeprägte Individuen mit ſubjectiv abgeſchloſſenem Gemüth und charakteriſtiſch eigenthümlicher Form zu dem hierdurch allein wahrhaft lebendigen Träger jedes Gehalts, des heiligſten wie des weltlichen. Die Geſichtsbildung, bei der Giotto ſtehn blieb, und die zu großem Theil auch auf ſeine Schüler überging, ließ mit ihren langen Naſen und nah aneinandergerückten, breitgeſchlitzten, wenig geöffneten Augen in Geſtalt und Ausdruck noch den erforderlichen Reichthum individueller Charaktere nicht zu. Situationen und Leidenſchaften in entſprechenden Geberden wiederzugeben iſt noch etwas anderes, als menſchlich erfüllte Individuen, wie ſie das Leben ſelbſt in aller Tüchtigkeit hervorruft und bildet, maleriſch in ihrer Lyrik des Herzens oder in epiſchen Vorgängen und Thaten zur Aeußrung zu bringen. Damit dieß vollſtändig geſchehn könne iſt es nothwendig, ſie zugleich in ein gemäßes Local zu verſetzen, Himmel, Hügel und Ebnen, Städte, Kirchen, Beleuchtung, Colorit, Coſtum, und was ſonſt noch zur Breite des Daſeins gehört, den unterſchiedenen Charakteren und ihrer beſtimmten Lage anzupaſſen, das Ganze aber, je bunter die Mannichfaltigkeit iſt, die hiedurch entſteht, in deſto feſterer Harmonie zuſammenzuhalten.

Dieſe und ähnliche Forderungen insgeſammt ſind es, welchen die dritte Stufe unſerer Epoche erſt mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts nachzukommen beginnt. Man hat ihr neuerdings, vornehmlich der Zeit des Giotto und Dante gegenüber, das ſchöpferiſche Erfinden abgeſprochen, indem ſie ſich, bei den Florentinern wenigſtens, auf die Nachahmung der Wirklichkeit beſchränke, und mit Ausnahme einzelner Gruppen edler, frommer Geſtalten, eigentlich nur Krieg und Frieden, öffentliches und häusliches Leben, allgemein körperliche und perſönlich verliebte Neigungen in die Form alt- und neu teſtamentariſcher Begebenheiten einkleide. Als Vorwurf iſt dieß ſelbſt für die Mehrzahl

der beßren Meiſter zu Florenz ebenſo unrichtig als ungerecht. Der einfache Grundgedanke der Conception allerdings vermag nicht jedesmal aus allen Einzelnheiten in klarer Größe herauszuſpringen. Die Vielſeitigkeit der Charaktere zerſtückelt, die lebendige Bewegung der Geſtalten drängt ihn zurück, die Fülle des Beiweſens verdeckt ihn. Aber die Erfindung iſt darum nicht abgeſchwächt. Ihr verwickeltes Geſchäft hat ſich nur ſoſehr bald hier bald dorthin zu wenden, ſie muß ſo vielfach ſondern, ins Einzelne gehn und wieder verknüpfen, und bleibt doch bei ſtets vermehrten Aufgaben, denen weder die gefundenen Mittel noch die erworbene Geſchicklichkeit ganz ſchon genug thun können, ſo verborgen im Hintergrunde, daß ſie ſchwieriger zu entdecken und zu beurtheilen iſt. — Für das nun, was jeder Meiſter hiefür an Form und Färbung, Charakteren und Ausdruck bedarf, liegen ihm außer den bisherigen Kunſtwerken entweder die nächſte Umgebung und Gegenwart, oder die antike Sculptur, und häufig beide zugleich vor Augen.

Schon dieſer Kreis iſt von ſolcher Weite, daß er eine Beſchränkung in Betreff der beſtimmten Sphäre erfordert, die der einzelne Maler ſich durch Beobachtung geläufig zu machen und ſeinem Gemüthe anzueignen hat. Und ſelbſt in dem gleichen Bezirk von Anſchauungen wird der Eine ſich zunächſt nur dieſe, der Andre andre Seiten vorzugsweiſe herausnehmen dürfen. Denn jeder muß ſodann mehr oder weniger den neugewonnenen Reichthum nun auch in Zeichnung, Colorit, Gruppirung und Seelenausdruck künſtleriſch wiedergeben lernen. Iſt aber ſelbſt dieſe Geſchicklichkeit, die ohne Erfindung nicht auskommt, wirklich erreicht, ſo ſind damit gerade nur Mittel herbeigeſchafft, die wieder ebenſo hindern als fördern können. Durch das offne Herangehn nehmlich an die reale Wirklichkeit fällt der Künſtler jetzt erſt vollſtändig dem Unterſchiede der vorgefundnen Geſtalten und des religiöſen Inhalts anheim, den er nicht mehr in andeutenden Symbolen und allgemeinen Allegorien, ſondern in unmittelbar lebendiger Darſtellung veranſchaulichen will. Aus dieſem härtern Zwieſpalte ſiegreich hervorzugehn iſt die ſchwere Aufgabe für ſeine

jetzige Erfindung. Eine Aufgabe, welche der Inhalt selber erheischt. Denn im Leben, Leiden und Auferstehn Christi und seiner nachfolgenden Gemeine macht die Einigung der menschlichen und göttlichen Natur den Mittelpunkt aus. Wobei jedoch Sünde und Tod, Buße und Gericht als Durchgangsmomente nicht entfernt zu halten sind. Hiemit erhält die jetzige Stufe ein dreifaches Problem. Den allgemeinen Boden liefert, wie wir sahn, der individuelle Charakter in voller menschlicher Realität. Da ist nun einerseits wieder dem Innern nach die ganze Stufenleiter der subjectiven Empfindung und Sinnesart mit ihrem wahrhaftigen Inhalt in Einklang zu setzen. Denn das Himmlische und Irdische der Menschenbrust soll dem Ausdrucke wechselseitiger Durchdringung entgegengeführt werden. Andererseits hat die Malerei, ihrem italienischen Grundzuge gemäß, Formen zu finden, die als leibliche und sinnliche schon mit allem, was durch die Gott befreundete Seele zieht, zu ungehemmten Entsprechen zusammen gehen. Drittens endlich müssen sich beide Sphären eng und immer enger vermitteln.

Dem Glauben, wie der Wirklichkeit und bisherigen Darstellung nach ist aber diese schöne Harmonie weder in Rücksicht auf das Gemüth noch in Betreff auf die Außengestalt schon von Hause aus vollbracht. Die Malerei muß im Gegentheil eine harte Schule durchlaufen, ehe sie die Charaktere um sich her nach allen Seiten des Innern, wie der Körperform und Farbe zum reinen Spiegel jener doppelten Versöhntheit reinigen, oder die plastischen Vorbilder sich zu malerisch individueller Beseelung verlebendigen kann.

Was die Gesammtentfaltung angeht, so wiederholt sich auch hier noch einmal der ähnliche Unterschied, den wir auf der vorigen Stufe bemerklich machten.

Durch Einfluß des Taddeo di Bartolo setzen die umbrischen Schulen in dem obern Tiberthal die Richtung der Sienesen fort, indem sie, ohne den altchristlichen Typus ganz zu verlassen, im religiös verklärenden Ausdruck schwärmerischer Innigkeit vorwärts schreiten.

Das eigentliche Local aber für die bewegtere Entwicklung ist wiederum Toscana, wo bald genug das innerliche Vertiefen Hand in Hand mit der gleichmäßig klaren Lebendigkeit der Gestalt und Umgebung geht. Hier zuerst belebt der frömmigkeitsselige Fiesole in naturgetreuerer Weise die menschlich individuellen Züge zum Ausdruck sanfter Güte und zartester Reinheit. Die fleckenlose Liebe, die sich dennoch vor Gott noch für unwürdig und der Buße bedürftig hält, der klösterliche Andachtsfrühling des Gemüths findet in ihm den nächsten Meister. Von vielen jedoch wird Fra Beato Angelico unter den Florentinern nur als Ausnahme und vereinzeltes Wunder begrüßt. Eine Ausnahme ist er freilich, aber kein Wunder zufälliger Anomalie. Je näher und mannichfacher gerade die Florentiner auch für religiöse Gegenstände das bunte Welttreiben mit Vorliebe benutzen, um somehr bedürfen sie früh schon das Seelen- und Gestaltenvorbild eines Meisters, der in frommer Beobachtung der Natur nicht nur die Engel des Himmels menschlich, sondern ebenso im Menschen den himmlischen Engel der Seele zu formen und zu färben versteht. Je einseitiger er nur dieß Eine vollbringt, jemehr ihm Gebet und einsame Zelle nothwendig werden, je isolirter steht er da. Doch wie laut sich nun auch um die Anderen her das Regen und Bewegen der Gegenwart drängen mag, immer von Neuem klingt auch zu ihnen der stille Klosterglockenton herüber, der ihn den Schuldlosen schon zur Buße ermahnte, und ruft sie doppelt zum Ausdruck der Frömmigkeit zurück. Ein Künstler, wie Fiesole, durfte nicht ausbleiben, wenn auch seine Richtung mehr nur als Grundlage stummer Sammlung und Ruhe fortwirken kann. Denn bei allen seinen Vorzügen geht ihm doch die Energie in Colorit, Charakteren und Formen ab, und wie der gemäße Ausdruck erhöhter Affecte fehlt auch die künstlerische Kühnheit, welche die bewegten Lebensbilder zu reicheren Unterschieden und Gegensätzen auseinander treibt, und sie democh in Bezug und Einheit zu halten weiß. Dieser gleich wichtigen Richtung bricht erst Masaccio ihre neue Bahn; ein Meister, der mit großartigem Ernst auf Gestalt und Charakter gerichtet, seine

Formen durch Licht und Schatten zu verstärkter Wirksamkeit modelirt, und bei gründlicherem Studium des Nackten auch die Gewandung freier nach Geberde und Stellung ordnet. Fra Filippo und Filippino Lippi, Sandro Botticelli und Rafaellino del Garbo, Andrea del Castagno, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandajo bringen vermehrte Naturwahrheit, lebendigere Empfindung und vergrößerten Reichthum landschaftlicher und sonstiger Umgebung, portraitartige Charaktere u. s. f. herzu, und lassen dadurch die religiösen Situationen in die realere Gegenwart des nationalen Lebens hereintreten, für dessen malerische Plastik sich nun Andrea del Verocchio auch den Werken der Sculptur eifriger nachzubilden anfängt.

Hiemit jedoch tritt nun erst, der äußeren Erscheinung wie dem innern Seelenzustande nach, der Unterschied Gottes und der ihm gegenüberstehenden Welt kräftig für die Malerei heraus. Wir finden deshalb in diesem Kreise vornehmlich jene markigen, mittelaltrigen Physiognomien, so weit es die Darstellungsmittel vergönnen, selbst in ihrer härteren Weltlichkeit auch für religiöse Gegenstände verwendet. — Die nächste Ueberwindung des Gegensatzes, der hiedurch zum Vorschein kommt, vermag jedoch nicht schon die positive Versöhntheit auszudrücken, in welcher jede der beiden Seiten zu ihrem dennoch übereinstimmenden Rechte gelangt. Soll die religiöse Tiefe der Conception überwiegen, so ist zuerst eine gleichsam nur negative Einigung möglich, die sich auf ergreifende Weise in hingebender Andacht, heiligendem Sinnen, innerem Versinken, strengem Ueberwältigen irdischer Wünsche, in der Wehmuth und dem Schmerze über den Unwerth des Menschen vor Gott, in dem innigen Bedürfniß nach Reinigung von den Flecken der Welt, wie in der Sehnsucht nach dem einzigen Gute ausspricht, das der Seele Heil und Beseligung zutheilen kann. In diesem Ausdrucke giebt aber der Mensch nur im Innern des Herzens seinen particulären Charakter auf. Für die äußere Gestalt und Färbung dagegen bewahren die Meister dieser Stufe, auch hierin der Wirklichkeit getreu, die individuellen Physiognomien mit aller Sorgfalt, und heiligen sie am wir-

kungsreichſten gerade durch jenen Grundzug ſchmerzlicher und herber, oder beruhigter und weicherer Andacht. In die Buße lächelt die Kinderunſchuld der Engel zwar lieblich herein, doch ſelbſt ihr Antlitz zeigt hin und wieder den Ausdruck ähnlich ſinnender Herzensläuterung, und bleibt auch von den Mannes- und Kindergeſtalten Chriſti nicht durchweg entfernt. Denn iſt für den tieferen Zuſammenklang göttlicher und menſchlicher Natur der gemäße Grundzug noch nicht wahrhaft gefunden, ſo kann er ſich in Chriſtus ebenſowenig als in anderen Geſtalten verkündigen. Das nicht vollſtändig vermittelte Gegenüber läßt überhaupt nach Seiten der Phantaſie wie der Technik eine ſtets noch hemmende Feſſelung zurück, die ſich erſt mit der Abnahme des Gegenſatzes ſteigend in immer freiere Gediegenheit und umfangreichere Virtuoſität umwandelt.

Das ähnliche Schauſpiel drittens ſehn wir in Padua, Venedig und dem ganzen oberen Italien in ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit wiederholt. In dem gelehrten Padua richtet ſich der künſtleriſche Blick weniger auf die lebendige Wirklichkeit als auf die Sculptur. Denn wo es ſich um ſchöne Menſchengeſtalt handelt, iſt die Antike für ſcharfe Beſtimmtheit der Zeichnung, für Faltenwurf und Gewandung, plaſtiſche Rundung und klare Deutlichkeit der Formen neben der Natur eine unerläßliche Kunſthülfe. Francesco Squarcione, vielleicht als Lehrer von wichtigerem Einfluß denn als Maler ausgezeichnet, betritt dieſen für die Malerei zugleich gefährlichen Weg, der das Echte zwar vorbereiten, doch nicht unmittelbar geben kann. Das Gleichgewicht chriſtlicher Innigkeit, maleriſcher Individualität und formenreiner Plaſtik zu finden, bleibt einer ſpäteren Epoche vorbehalten. Die nächſten Meiſter ſind hin und wieder ſculpturartiger als maleriſch, in Umriſſen und Formen ſtreng bis zur Uebertreibung, wenn auch Andrea Mantegna ſich ſolchen Mängeln glanzreich zum größten Theile enthebt. Gleichmäßig wirkt dieſe Richtung auch nach Venedig herüber, wo die Vivarini's, Carlo Crivelli, Montagna und andere hervortreten. Bei ihnen iſt das, was ſich ſpäter zu vollem Leben, freudiger in der Gluth und Tiefe des venetianiſchen Farbenſchmelzes

kräftig und derb, doch duftig und zart, ganz weltlich und doch immer geheiligt bewegt, auf dieſer Stufe noch ſymmetriſch ſtarrer, nicht ſelten ſtier ſogar, oder in gewaltſamer Bewegung, den Charakteren nach individuell zwar, markig mit großem Sinne gefaßt, aber wie zu heiterkeitsloſem Gottesdienſt feſtgehalten, durchaus kirchlich, oft erſchreckend ſtatt herbeilockend, bis auch hier mit Giovanni Bellini das freiere Leben aufzugehn anfängt, das den Triumph ſeiner höchſten Entwicklung jedoch erſt durch Titian zu feiern vermag.

Achtzehnte Vorlesung.

Den allgemeinen Charakter der zweiten Epoche, welche das sechszehnte Jahrhundert umfaßt, habe ich bereits angegeben.

In religiösen Stoffen erreicht sie nach Seiten des innern Gemüths wie der äußeren Form jene versöhnte Vermittlung, die in menschlich individueller Gestalt, Situation und Färbung das wirkliche Dasein des göttlichen Geistes auf malerisch befriedigende Art zu freier Anschauung bringt. Indem hiebei das sinnliche Erscheinen, sei es als Schönheit der Gestalt oder des Colorits, oder als maaßvolles Gleichgewicht Beider, von demselben Interesse und Werth ist als die schöne Innigkeit der Seele, hört jetzt erst der Gegensatz vollständig auf, in welchem bisher die Richtung der Sienesen und der umbrischen Schule gegen die Florentiner gestanden hatte, oder verringert sich, wo er noch keine letzte Durchdringung erlangen kann, zu einem nur relativeren Ueberwiegen hier des einen und dort des anderen Bereichs. Das Nämliche gilt für die Plastik der antiken Sculptur, und das lebendige Vorbild der eigenen Umgebung. Auch in Betreff hierauf macht sich ein versöhnendes Gleichmaaß geltend, oder ein Vorwalten, worin sich theils das Auge des Coloristen, theils, ohne das Prinzip der Malerei zu gefährden, der Formensinn des Bildhauers befriedigt. Die Venetianer z. B. halten sich, um freier als Maler zu sein, meist von der antiken Plastik ferner, während Michel Angelo, sculpturartig in der Form, dennoch in Bewegung, Leidenschaft und Farbe so malerisch bleibt, daß er in Sculpturwerken mehr fast ein Maler, als in Gemälden ein Bildhauer wird.

Doch die freie Vollendung kann auch diese Epoche nicht ohne Vorarbeiten erwerben, in welchen sich zunächst noch der Grundzug der vorangehenden sichtbar macht.

So ragt denn eine erste Stufe zwar durch Innigkeit, Unschuld und jenes strebsame Ringen hervor, das sich noch nicht von jeder hemmenden Fessel loslösen kann, doch sie zeigt dafür auch statt des Muthes und siegreichen Uebermuths noch die Scheu vor Wagnissen und die Demuth im Wollen und Vollbringen. Ihr Haupttypus der Auffassung ist nicht die Buße aber die stille Bescheidenheit der Andacht, welche selbst die gereinigte menschliche Schönheit nur mit keuscher Resignation erst als gemäße Gegenwart alles Göttlichen hinzustellen unternimmt; doch bei der dadurch engeren Beschränkung nur allzuschnell, nachdem sie erreicht, was ihr zu erlangen vergönnt ist, in ein seelenloseres Wiederholen der ähnlichen Formen, Stellungen, Gruppirung und Färbungsweise hineingeräth, ohne neue Kraft zu der Fortbildung in sich zu tragen, die zu dem letzten Ziele hinführen würde. Ich will hier als vorzüglichste Meister, um welche sich ähnlich große Schüler umhergruppiren, nur Francesco Francia, Pietro Perugino, Leonardo da Vinci nennen, und als Beispiel kurz den Letzteren charakterisiren, weil er das meiste Neue hinzubringt.

Leonardo da Vinci, in seiner Jugend in Florenz, dann in Mailand wirksam, zuletzt in Frankreich, war der umfassendste Geist dieser Stufe; Baumeister, Maler; von vielseitiger Kenntniß, verstandesklar forschend und sinnreich grübelnd; voll Reinheit und Größe der Seele; in Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit ebenso unermüdlich als in dem Hinblick auf die abgeschlossene Plastik der Sculptur; gesetzmäßig streng gegen sich, vorstrebend in Problemen und deren Lösung, und doch als Maler noch in dem quälenden Kampf, die Genauigkeit und Modelirung durch Tiefe der Schatten und leisere Uebergänge herauszurunden und die Innigkeit der Seele mit der Marmorfestigkeit und Glätte der Form zu verschmelzen; in der Bewegung frei und doch noch gefesselt; in der Charakteristik bestimmt und gründlich, und doch ohne den letzten Lebenshauch der Kunst und Athem

der Wirklichkeit; im Ausdrucke ernst und zierlich, wonnesüß in lächelnder Freundlichkeit des Mundes und trauernd in dem schwermüthigen Seelenblick des Auges; aber von wunderbarer Eigenthümlichkeit in der schwierigen Harmonie so widerstrebender Elemente.

Was die erste Stufe noch an künstlerischer Freiheit entbehrt, das bringt in reichster und doch noch maaßvoller Weise die zweite als eigentliche Vollendung hinzu. Als Beweis will ich nur kurz an Raphael, Titian und Correggio erinnern.

Die Höhe der raphaelischen Meisterschaft möchte ich am liebsten durch das günstige Maaß und den glücklichen Einklang bezeichnen, zu dem sich bei ihm allein alle Richtungen und Gegensätze durchdringen, um welche es sich bisher in der italienischen Malerei gehandelt hatte. Die menschliche Individualität des Charakters und der Ausdruck der damit versöhnbaren Heiligkeit; Buße und Befriedigung; sanfte Demuth und feliges Glück; Hoheit und Grazie, Adel und Lieblichkeit, die Plastik der Alten, und die Gemüthstiefe des Christenthums; Naturstudium und schöpferische Phantasie; die ausgebildet sichre Zeichnung ebenso individuell charakteristrender als gesetzmäßig normaler Formen, und die Kraft und Feinheit des malerisch beseelenden Colorits; Symmetrie der Gestalten, Stellungen und Bewegungen, und freie Lebendigkeit; Fülle der Figuren und Gruppen, und klar durchgreifender Zusammenhang; fester Rhythmus und fließende Melodie. Die ursprünglich harmonische Gabe, alle diese Seiten nicht nur zusammenzufassen, sondern in müheloser Freiheit zu reiner Verschmelzung ineinanderzuweben, giebt seinen Werken jenen künstlerischen Nimbus der Vollendung, welcher so lange und oft Künstler wie Laien verlockt hat, Raphael als höchsten Gipfel aller Malerei zu erheben. Diesem Gleichmaaß strebt er in seiner seeleninnigen Jugend unschuldsvoll mit zarter Scheu entgegen, und er verliert es selbst dann nicht, als ihn der riesige Geist des Michel Angelo mit sich auf neuen Bahnen fortreißt. Doch um soviel gerade das Prinzip der Malerei nicht nur in diesem unmittelbaren Zusammengehn und Gleichgewicht wurzelt, um so-

viel iſt auch Raphael nicht der größte aller Maler. In jeder einſeitigeren Tiefe, in Großheit und Energie der Conception, Charakteriſtik und Bewegung, in bunter Lebensfülle, in lodernder und doch gezügelter Gluth der Phantaſie, in Kühnheit der Wagniſſe und triumphreichem Siege, in Muth der Extreme und Macht ihres Einklangs, und hauptſächlich in dem reichen Kreiſe von Vorzügen, durch welche die Malerei ſich als beſondere Kunſt zu geſchloſſener Eigenthümlichkeit von der Sculptur abzuſcheiden und in Farben und Formen mit dem Seelenlaut der Töne zu wetteifern beginnt, iſt Raphael vielſeitig übertroffen worden.

Als ſolch ein Nebenbuhler ſteht ſogleich Titian unter den Venetianern da, wie ſehr ihn auch fromme Gemüther beſchuldigen mögen, die chriſtliche Malerei durchaus verweltlicht zu haben. In der freien Vollendung, mit welcher er dies that, vollbrachte auch er ein wahrhaft chriſtliches Werk. Der Jubel über Gottes Herrlichkeit, wie ſie ſich nicht nur in menſchlicher Buße und Andacht, ſondern in Luft, Licht und Regenbogenſchimmer, in Pracht der Natur und nationaler Größe verkündigt, die künſtleriſch dargeſtellte Ausſöhnung dieſes wirklichſten Lebens mit dem Geiſte der Religion würde ohne Titian's friſchen Weltblick und ſeine meiſterhafte Hand der italieniſchen Malerei fehlen. Dieſe Lücke vollſtändig auszufüllen war überhaupt in unſerer Epoche der glückliche Beruf der venetianiſchen Meiſter. Die Macht antiker Formen bezwang ſie nicht; ihre Kunſt wuchs aus der Gegenwart des Lebens und nicht aus den immer neu einwirkenden Trümmern des Alterthums auf. Ebenſowenig erlaubte es ihnen die rings umher in Stadt, Meer und Himmel fort und fort malende Natur, der Seelenandacht allein den Vorrang zu laſſen. Bei aller Religioſität richtete ihr Sinn ſich mit frohem Muthe aufs Weltliche hinaus, und das Höchſte und Tiefſte in Fleiſch und Blut ſchön und reich in lebensvollem Glanze zu verkörpern, war das Kunſtbedürfniß, das Titian befriedigte. Erfüllt von der Freude an dem Reichthum Venedig's, ſchaut er hin auf das rege Gewühl, auf den Zuſammenfluß fremder Trachten, lebendiger Charaktere, ſchöner Frauen und Mädchen, auf die heimiſche Pracht

der Architektur und Umgebung, auf den Silberglanz und Goldduft des Himmels, auf die Klarheit der Luft, das dennoch milde Leuchten und Funkeln jeder Farbe, und vor allem auf den Zauber des menschlichen Fleisches, das Gott dem Malerauge zu Segen und Lust geschaffen. Doch wenn er diesen Reichthum auch in den Kreis seiner religiösen Kunst hineinzieht, kommt es ihm als echtem Coloristen nicht auf die tiefste Innigkeit der Seele in eben so plastisch gereinigten Formen an, sondern er genügt sich von dieser Seite mit gewöhnlicheren Charakteren, wie sie theils würdig und ernst, theils in lebensfrischem Muth und Jugendkraft sich vor ihm ausbreiten. Voll, kernig, in zwangloser Bewegung, in freier Natürlichkeit stellt er die adligen Gestalten der Senatoren, der schönen Frauen ebenso groß und edel hin, als er die Gestalten der Fischer Schiffer, das Volk überhaupt in allen Altern und Ständen treu in voller, nationaler Lebendigkeit wiedergiebt, und doch die vielgestaltigsten Gruppen ungezwungen zu einem stets klaren Ganzen abzurunden versteht. Die raphaelische oder antike Schönheit, obschon er sie, wo es ihm nöthig scheint, in seiner eigenen Weise mehr als man glaubt zu erreichen im Stande ist, würde seinen künstlerischen Zwecken im Wesentlichen hinderlicher als fördernd gewesen seyn. Die Gestalt ist dann als *Gestalt* bereits göttlich geadelt und künstlerisch erhoben. Den Adel der Phantasie und Schönheit will der Colorist aber nicht durch die Form schon, sondern wahrhaft nur durch den belebenden Ausdruck kund geben, den die Farbe allein hervorzubringen vermag. So ist Titian nicht immer der rühmenswertheste Zeichner, ein strenges anatomisches Studium blickt nicht durchweg aus seinen Figuren heraus, aber wie alle großen Coloristen, weiß er durch Farbenzauberei diesen Mangel zu ersetzen, und häufig selbst das zu bewirken, wonach der beste Zeichner, oft ohne es treffen zu können, sucht. Tiefe, Saft, Sättigung und Gluth der Farbe stehn seiner freien Meisterschaft vollständig zu Gebote; jeder Ton leuchtet gleich durchsichtigen Gesteinen, und doch sind alle so zart verschmolzen, und in den Gegensätzen waltet solch eine köstliche Mildigkeit, daß sich eine wohlthätigere Erholung fürs Auge nicht

finden läßt. Die höchſten Lichter, wie hell ſie auch blitzen, ſind leiſe gedämpft, und über das Ganze zieht ſich ein Reiz und ein nie verſchleiernder Duft, jede Form und Färbung iſt geiſtig geſchaffen, und doch ſo körperlich wahr, als ſey es die Natur ſelber, die hier mit Künſtlerauge und titianiſcher Hand ſah und vollendete. In dieſer Weiſe bringt er, was ihm an Tiefe des Innern, an Heiligung und Andacht, an großartiger Einfachheit und zarter Grazie der Seele abgeht, durch die mit religiöſem Ernſte dennoch in Einklang gebrachte weltliche Fülle, und durch die ſchöpferiſche Poeſie des Colorits herzu, das für ſich ſchon den Adel, die Feinheit, das Feuer und den Reiz ſeines künſtleriſchen Geiſtes offenbar machen würde. Und aller Freiheit und lebendigen Kühnheit zum Trotz verliert er ſich nicht über die Grenze des ſchönen Maaßes hinaus, das mit der Vollendung immer verſchwiſtert iſt.

Schwerer noch als Titian iſt endlich Correggio zu faſſen. Ihn am meiſten verkennen theils die trüben Gemüther, für welche die Kunſt eine Predigt und jedes Gemälde ein Hochaltar ſeyn ſoll, theils die verwirrten Augen, die ein Bild nur nach Statuen, und einen chriſtlichen Maler nur nach der Antike zu würdigen ſich angewöhnt haben. Doch auch ſeine neue Richtung iſt ebenſo in dem Charakter der italieniſchen Malerei als in dem Verlauf dieſer Stufe und dem Geiſte des Katholicismus begründet. Er malt die innige Kinderwonne der über das Heil, das ihr widerfahren, jubelnden Seele. Dieſe leicht wie auf Wolken ſich wiegende Luft webt bei ihm in der ganzen Geſtalt, überfreundlich faſt, doch immer lieblich ermäßigt; ſie begeiſtigt jedes Glied, jeden Zug zu Lächeln und Glück; heftig beinahe, aber unendlich zart und fein; naturfroh, weltlich, und doch durch ſelige Freudigkeit wieder ganz religiös. Alles iſt in ihm Leben, Bewegung, aber alles Seele. Ein Schritt weiter, und die Anmuth wird zur verzierlichten Süße, die Unbefangenheit zur Abſicht, — doch zu dieſem Ueberſchreiten kommt es nicht. In angeborener Naturgrazie der Empfindung ſpielt Correggio mit bewußtlos ſicherem Uebermuth an dieſer Grenzlinie hin und wie-

der, ohne ſie, ſelbſt um eines Haares Breite, zu übertreten. Wer dieſe paradieſiſche Unſchuld, mitten im vollſten Leben, nicht verſteht, kann ihn nicht genießen. Auch er iſt kein vollendeter Zeichner und erfahrner Anatom, obſchon er ſich in dieſer Beziehung die ſchwierigſten Probleme ſtellt. Doch es ſind bei ihm nicht Probleme und Schwierigkeiten; ſo durchweg jedes Glied von innen her zu dem gleichen Wohllaut zu bewegen, der das Herz ſeiner Geſtalten beſeeligt, iſt das unmittelbar befriedigte Bedürfniß ſeiner Anſchauung; und fehlt er in Richtigkeit der Form, ſo iſt auch dies nur ein neuer Reiz; wie Kinder ſchön bleiben, wenn auch ihr Körper nicht in allen Gliedern die freien Proportionen Erwachſener zeigt. Und jedesmal eilt, wie bei Titian, das Colorit ergänzend, verbeſſernd, verſöhnend herzu. Wie eigenthümlich verſchieden aber iſt Correggio in der Färbung von den Venetianern. Titian's Fleiſch z. B. ſoll Fleiſch ſein, bezauberndes Farbenfleiſch, in bräunlich goldner Blutwärme, oder von ſanftem Silberduft angehaucht. Seine Farbe will mehr Körperliches als Geiſtiges, mehr ſinnliche Schönheit, Glanz, Glut, Fülle, Leben, wenn auch in reinem künſtleriſchen Maaß. Bei Correggio, obſchon er es im vollen Scheine der Wirklichkeit malt, denkt man nicht mehr an Fleiſch. Es iſt eine Seele, die ſich verkörpert, ohne in das eigentlich ſinnliche Leben einzugehn. Die Grazie ſeines Ausdrucks, die Lieblichkeit des Geiſtes iſt es, welche auch ſein Colorit durchzieht, und mag ſie auch ganz im Leiblichen erſcheinen, doch nicht ganz Leib wird. Aus den grünlichen Schättchen in leiſem Nüancenſpiel lauſcht nur gleichſam ein röthlich angeflogenes Knie, eine Fingerſpitze oder Wange lächelnd wie eine Roſenknospe aus den bräunlich grünen Blättchen hervor, die ſich eher verbergen, als zu voller Blüthe entfalten will. Es liegt etwas unendlich Seelenreiches in dieſer Farbe. Sie iſt nicht alabaſtern, doch eben ſo wenig hat ſie titianiſches Leben, nicht lodernd und glühend, und bleibt doch voll ſtiller innerer Wärme, nicht aufs tiefſte geſättigt, und doch ſo zart und ſaftig, wie Duft und Blumen unter mildeſten Himmelsſtrichen. Auch fährt Correggio nicht, dem Rubens ähnlich, wie ein Engel des

Lichts einher, der mit den Geistern der Finsterniß kämpft, um den Regenbogen des Farbenfriedens siegen zu lassen; er wagt es nicht, Farbenblitze in die Nacht der Schatten zu schleudern, und doch fehlt es ihm nicht an hellem Lichte und tiefen kräftigen Schatten. Sie kommen nur nicht als Gegensätze zum Vorschein; man merkt sie nicht; mit reizender Milde werden sie ineinander geführt. Es ist ein stilles Fließen, ein stetes sich Hellen und Dunkeln. Glaubt man Schatten zu haben, durch Reflexe ist hineingehellt, glaubt man ein helles Licht zu verfolgen, es scheint schon in ein dunkleres so sanft als möglich hinüber. Dennoch webt sich dadurch kein verschwimmender Duft über das Ganze. Umrisse und Modelirung sind fest und bestimmt, und doch bleibt alles lebendig und seelenreich. So hängt auch sein Colorit aufs innigste mit seinem Ausdruck zusammen, ja es ist eine Hauptseite, durch welche er seine Empfindungsweise vernehmbar macht; wie das sinnliche Licht in seiner berühmten Nacht, das von Christus ausgeht, ganz die Bedeutung des göttlichen geistigen Lichts in sich aufnimmt und wiederspiegelt. Bei keinem anderen Meister möchte ich mehr von süßbewegter Musik und Melodie der Seele in Farben und Gestalten sprechen, als bei Correggio. Wie im Gesang das seelige Herz ein volles Mitstimmen hat der Sinne, die sich verinnigt mit der Seele verschmelzen und durch jeden Klang Gemüth und Empfindung hinathmen lassen, so ist es bei ihm. In seinen Gestalten wie in seinem Colorit lächelt das ganze Herz mit allen Sinnen. Keiner scheidet den Menschen weniger in Seele und Leib. Nur Shakespeare, wo er von Liebe und Musik, selber sinnlich in elfenartiger Unschuld melodisch spricht, ruft einen verwandten Eindruck hervor.

In religiösen Bildern nun malt Correggio nicht Pracht und Erhabenheit, nicht strenge Buße oder tiefe Versenkung, ebensowenig ein Hosiannajauchzen und Halleluja, sondern auch hier ist es das Lächeln des Gemüths, die volle, auch leibliche Unschuld des Menschen in Gott, eine Wonne, die alles lieblich macht Innen und Außen. — Nächst dem religiösen Seelenglück ist sein umgekehrter Gegenstand die volle Lust der Sinnen, die er mit

gleicher Grazie vergeiſtigt. Er ſtellt ſie als Liebe der Leda, Jo, Danae, Antiope, als wirklichen Genuß und doch als ein holdes Spiel der Poeſie und ihrer Erfindung dar. Er malt in ſüßer Lüſternheit das gleiche Entzücken der ganzen Seele und des ganzen Leibes. Doch Lüſternheit iſt das falſche Wort. Es ſetzt Begehr nach Verbotenem voraus. Bei ihm erſcheint die Sinnenluſt, die das Herz durchzieht, als nichts Verbotenes; nein, als eine göttliche Gabe, worin der Menſch in Freudigkeit iſt, die er kindlich, jugendlich, ſtaunend, beſeeligt überraſcht, ſtill frohlockend, ſüß befriedigt in ſchuldloſer Innigkeit genießt. Es ſind dieß Geſtalten, die uns alles vergeſſen machen, was uns von Sünde des Fleiſches, von Schaam vor dem Nacktſein im Paradieſe in's Bewußtſein gekommen iſt.

In dieſen Meiſtern brachten ſich die Hauptrichtungen, durch welche die italieniſche Malerei auf den Höhepunkt der Schönheit und Kunſt geleitet werden konnte, zu ihrer individuell abgeſchloſſenſten Reife. Mit der Vollendung aber war für dieſe Epoche zugleich auch die urſprüngliche Energie erſchöpft, und indem ſich neue Bahnen noch nicht eröffnet hatten, war jetzt auf einer dritten Stufe nichts anderes übrig, als ſich, wenn kein wirklicher Fortſchritt mehr möglich ſchien, näher oder ferner dem einen oder anderen jener unübertrefflichen Vorbilder anzuſchließen. Da blieb denn auch hier das Schickſal nicht aus, dem ſich die Wiederholung niemals entziehen kann. Die ſchönſten Vorzüge aller Kunſt, der neue Blick, die ſelbſterfindende Anſchauung, deren vorher kaum geahnte Formen und Ausdrucksweiſen zum Theil zwar der vorhandenen Wirklichkeit entnommen ſind, ebenſoſehr aber aus dem eigenen Geiſt und Gemüth hervorgehen, verlieren ſich mehr und mehr, das ernſte Eindringen in die eigentlichen Tiefen der jedesmaligen Aufgabe, das nur bei ſelbſtſtändigem Hervorbringen ſich regt und wach erhält, vertauſcht den gründlichen Fleiß mit oberflächlicherer Nachbildung, und wenn es auch den Künſtlern nicht an jeder Individualität gebricht, ſo ſteht doch dieß Eigene gegen das von Außen Empfangene zurück, und beide Seiten gelangen nicht zu vollſtändigem Einklang. So kommen

allzubald mit der Gediegenheit auch das wahrhafte Leben und die innige Seele abhanden; das echte Maaß sinkt zur kahleren Mattigkeit herunter, oder geht zu Uebertreibungen fort, und statt der wahren Originalität machen sich nur der Schultypus technischer Bravour oder der Versuch bemerklich, die Vorzüge vieler Meister aneinanderzufügen.

In allen diesen Rücksichten aber bringt der specifische Charakter der Vorbilder auch in dem Werthe der Nachbildungen selbst, der Natur der Sache nach, vielseitige Unterschiede und Grade hervor. Die raphaelische Kunstvollendung z. B. übt einen mannichfaltigen Einfluß aus. Doch indem Raphael's Meisterschaft in dem Verein der zu solchem Ebenmaaß nicht zum zweitenmale verknüpfbaren Vorzüge begründet war, so fehlt nun dem Einen seiner Nachahmer die Tiefe und Feinheit der Empfindung, dem Andern der freie Adel der Gestalt, dem Dritten die malerische Zartheit und Kraft des Colorits, allen aber die individuelle Schöpfungsgabe, welche die Wahrheit der Natur mit der Schönheit der Antike und der christlichen Innigkeit so rein, anspruchslos, groß und doch voll Grazie in Uebereinstimmung zu setzen vermochte. Schon Perino del Vaga, Gianfrancesco Penni, Lionardo il Pistoja, Andrea Sabbatini, sowie diejenigen Künstler, welche aus der Schule des Francesco Francia zu der Nachbildung Raphael's herübertraten, Bagnacavallo, Innocenza da Imola u. A. m. legen hievon Zeugniß ab. — Schlimmer steht es, wie bei jeder Richtung, die selber schon gegen die Grenze hin vorgerückt ist, mit den Nachahmern des Correggio, von denen ich nur Parmigianino nennen will; am schlimmsten jedoch mit den schwächeren Schülern, welche dem Riesengeiste des Michel Angelo nachstreben, dem sich gleichzustellen, unter allen die jemals zeichneten und malten, nur Rubens in seiner Sphäre groß und mächtig genug war. — Ein durchaus günstigeres Resultat dagegen bietet der Verfolg der venetianischen Schule. In ihr waltet für Form und Ausdruck, Bewegung und Colorit, der Hinblick auf Natur und Wirklichkeit in dauerndem Verein mit frischer Erfindungsgabe fort, so daß sich noch Meister entwickeln,

die weit entfernt, nur als Nachahmer gelten zu können, im Gegentheil nach manchen Seiten hin ihre Vorgänger hinter sich zurücklassen. Wenn daher auch die Gediegenheit der Auffassung schon mit Paul Veronese abzunehmen beginnt, und in übermäßigen Compositionen die vermehrte Weltpracht der meerbeherrschenden Stadt, die Majestät ihrer weiten Marmorbauten, der Pomp ihrer Feste gegen die frühere Innigkeit und ernstere Tiefe zu rauschenden Farben- und Gestaltenreigen in den Vorgrund tritt, so bleibt doch bei Paul Veronese und auch bei Tintoretto zuweilen eine gleichsam vornehme Größe der Phantasie und jene mächtige Virtuosität in Beherrschung selbst des ungemessensten Raumes übrig, welche Figuren, Gruppen, Architektur und sonstige Umgebung meist ungezwungen und klar zu vertheilen, die Beleuchtung und Luftperspective zu scheinbar unabsichtlicher Wirkung zu berechnen, und mit der sichern Klarheit des meisterhaft hinfliegenden Pinsels fast noch die Vorzüge der titianischen Färbung, bei Paul Veronese mindestens, zu überbieten weiß. Andere zwar können in directerer Nachahmung nicht gleichen Schritt halten, im Ganzen aber hört die in der Nationalität selber tiefgewurzelte Meisterschaft weniger auf, immer neue, wenn auch schwächere Keime zu treiben.

Dies sind die Grundrichtungen, in welchen die zweite Hauptepoche sich fortbewegt. Die dritte will ich zu lebendigerer Vergleichung später erst den holländischen Meistern des siebenzehnten Jahrhunderts, sowie vor Allem Rubens und seiner Schule gegenübersetzen.

Neunzehnte Vorlesung.

Den italienischen Schulen müssen wir jetzt in allgemeinern Umrissen die Charakteristik der deutschen und niederländischen Meister zur Seite stellen.

Zu diesem Zwecke sind wesentlich zwei Sphären zu unterscheiden; die deutsche und niederländische Malerei in ihrem selbstständigen Nationalcharakter, und die Nachbildung oder frei produzirende Aufnahme antiker und italienischer Muster. Der entsprechenden Erscheinung begegnen wir in den anderen Künsten gleichfalls, theils im Mittelalter, theils in den spätren Epochen. Wir müssen in dieser Rücksicht überhaupt eine doppelte Darstellungsweise hervorheben.

Die Erste hat sich entweder von Anfang an, oder in Zeiten reiferer Verjüngung von der Kunst der Alten bald in höherem, bald in geringerem Grade bestimmen lassen. Für das Mittelalter habe ich bereits die Lyrik des Petrarca und den Bildungsgang des Boccaz angeführt. Für die folgenden Jahrhunderte will ich nur an die nächsten dramatischen Versuche der Italiener nach dem Vorbilde des Plautus, Terenz und Seneca, und an die französische Tragödie erinnern. In der Architektur schließt sich früh schon der sogenannte Rundbogenstyl, später noch einmal der italienische und französische, zuletzt treuer wieder, doch erfindungsloser und kahler auch der jetzige Baustyl den Alten an. Offener zu Tage noch liegt das Beispiel der Sculptur.

Auf der anderen Seite aber schafft die Phantasie, sei es im religiösen, sei es im weltlichen Gebiete, ihre Werke, ohne

Vorbild und Nachhülfe, aus eigenen Mitteln. Denn die Vorstellungsart und Empfindung, die Religion und der Staat, die Sitten und Gebräuche, das ſubjective und allgemeine Volksleben des Mittelalters wie des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts liegen weit von der Welt- und Naturanſchauung der Griechen und Römer ab. Hauptſächlich bei den rein germaniſchen Völkern, die ſich nicht das vorgefundene Alterthum einverleiben, ſondern ſich aus ihrem urſprünglichen Charakter heraus entwickeln. Sie vor allem, obſchon es auch den Spaniern, Portugieſen und Franzoſen nicht an einer unabhängigen Kunſt des Mittelalters fehlt, ſchöpfen den Gehalt und die Form ihrer Empfindungen aus ſich ſelber. Bei den Franzoſen brauche ich nur der weithinwirkenden provenzaliſchen Lyrik, bei den Spaniern ihrer Lieder und epiſchen Romanzen, bei den Deutſchen des Minnegeſanges Erwähnung zu thun. In der Architektur iſt es die ſogenannte germaniſche Baukunſt, welche in Deutſchland wie in Frankreich, in England und Schweden einen ähnlich ſelbſtſtändigen Weg entlang geht, indem ſie mit aufſtrebender Andacht in Wölbungen und Bogen den vorher üblichen Halbkreis zerbricht, die Säulen zu Bündeln theilt, zu ſchlanken Pfeilern emporſtreckt, die Mauern lichtet, die Breiten verringert, die Höhe vermehrt, und überall die Maſſen ebenſo ſicher, großartig und ernſt, als zierlich, graziös und leicht zu ſpitzen Giebeln, Thürmen und Thürmchen hinaufhebt.

Gerade in dieſer Verſelbſtſtändigung zeigt ſich die chriſtliche Kunſt in ihrer mittelaltrigen Reinheit, und bewahrt auch den ſpäteren Jahrhunderten die Kraft für den eigenthümlichen Ausdruck des nationalen Charakters und der heimiſchen Natur. Keine fremde Anſchauung tritt herzu; alles entfaltet ſich ungeſchmälert aus dem eigenſten Geiſte und innerſten Volksleben.

Von ähnlicher Art iſt der größte Theil derjenigen Stufen, deren Betrachtung unſere Aufgabe ausmacht. In ihnen daher wird der Unterſchied gegen die Kunſt der Italiener am ſchärfſten ſichtbar. Die Schönheit der freien Geſtalt in ihrer leiblich untrennbaren Einheit mit dem gleich ſchönen Innern ſteht nicht

mehr als Ziel der Vollendung da, ſie entſchwindet im Gegentheil mehr und mehr, um dem Ausdruck der ſubjectiv ſich vertiefenden Seele und des beſondern Charakters in portraitartigen Formen Raum zu verſchaffen.

Auf dieſen Punkt müſſen wir unſer Hauptaugenmerk richten. Denn ſelbſt in neueſter Zeit noch giebt es Liebhaber und Kenner genug, die ſich aus einer bald genaueren bald ſeichteren Bekanntſchaft mit der Antike und den ſchönſten Epochen der italieniſchen Meiſter für die menſchliche Geſtalt und landſchaftliche Natur ein ſogenanntes Ideal abſtrahirt haben. In dieſen Formen, behaupten ſie, liege das echte Prinzip für alle Schönheit. Jemehr nun ſolch Ideal, über die nationale Wirklichkeit beſtimmter Phyſiognomien und landſchaftlicher Formen hinaus, durch allgemeinere Regeln und Maaße canoniſirt, oder nach ſonſtigem Fürſchönhalten zurechtgemacht iſt, um ſo weniger kommen die Anhänger dieſes äſthetiſchen Glaubens mit den meiſten Epochen der deutſchen und niederländiſchen Malerei zu Stande. Sie beſeitigen gemeinhin die Werke derſelben als häßlich und ſteif, als proſaiſch und gewöhnlich. Denn was ſie am wenigſten ſehn wollen, wird ihnen nach ihrer Meinung am häufigſten geboten: ſtatt hoher Schöpfungen der Phantaſie haben ſie theils alltägliche theils unſchöne Geſichter von Bürgern und Bauern, oder gar Scenen gemeinſter Art, und Gegenden ohne Reiz und Intereſſe vor ſich. Aber das Mißfallen an dieſen ernſten oder comiſchen Geſtalten, dieſen kahlen Geſtaden, dieſen dunkeln Fichten und luſtigen Schenken verräth nichts weiteres, als einen oberflächlichen Kunſtgeſchmack. Das ganze Beſtreben jener Schulen ſteht ebenſoſehr in offenem Zuſammenhange mit der religiöſen Weltanſchauung, aus der ſie emporgewachſen ſind, als es zugleich einen Fortgang beweiſt, der, ſtatt etwa nur in nationaler Beſchränktheit, vielmehr in dem Weſen der Malerei ſelbſt ſeinen Urſprung findet.

Wundern Sie Sich deshalb nicht, wenn ich das ſcheinbare Paradoxon voranſtelle, im Ganzen genommen ſeien, wenn auch nicht die Deutſchen, doch wenigſtens die Niederländer in ihrer

Malerei malerischer als die Italiener, und darin liege der Fortschritt, den sie von Hause aus vorwärts thun. Dieß zu verdeutlichen muß ich zum Theil auf Punkte zurückweisen, die wir schon in der Einleitung besprochen haben.

Die Malerei bedarf, wie die Sculptur, der äußeren Gestalt. Kommt nun die Farbe hinzu, so könnte es scheinen, die höchste Stufe müßte der Meister einnehmen, welcher die plastische Schönheit allen den Zaubern einzufügen verstände, mit denen Luft, Licht, Färbung, Nähe und Ferne die ganze sichtbare Welt umwebt. Ich habe diese Verbindung von einsichtsvollen Malern oft als das Ziel aussprechen hören, dem ihre Kunst zustrebe. Dennoch ist die geforderte Art der Verknüpfung nie vollständig da gewesen. Aus dem einfachsten Grunde: sie liegt nicht in der Natur der Sache. Wer z. B. wird einem Meister wie Raphael in Bezug auf Farbenzauber den Platz dicht neben Titian, Correggio, Murillo, Rembrandt oder Rubens einräumen wollen. Und diese ihrerseits, wo sie in Rücksicht auf Farbe den Gipfel erreichen, geben am liebsten Charaktere und Formen, welche die falschen Propheten ganz möchten aus der Kunstsphäre verbannen, um nicht das rühmen zu müssen, was doch von allem gemeinhin als schön Gepriesenen abweicht. Eben durch solche Gestalten jedoch sind jene Meister zwar schlechte Sculptoren im Sinne der Griechen, doch die ausgezeichnetsten Maler geworden.

Wir brauchen aber soweit nicht rückwärts zu gehn, unsere eigene Gegenwart liefert denselben Beweis. Maler, die mit Rembrandt, Everdingen, Ruisdaal wetteifern, mit Titian und den Spaniern in die Schranken treten können, suchen wir in Düsseldorf, München und selbst in Holland vergebens. Die großen französischen Meister dagegen, die sich glorreich von ihrem classischen Theaterwesen losreißen, und mit der Freiheit des Genius mitten in die Natur und das volle Menschenleben hineingreifen, um hier das scheinbar Täglichste in particulären Formen, Situationen, Physiognomien scharf, frappant in rascher Lebendigkeit zu fassen, — die Franzosen haben eine erneute Ausbildung gewonnen, die in Kühnheit und Reiz, Naturhauch und geistvoller

Berechnung faſt diejenigen ſelber beſiegt, die bisher für unübertreffbar erachtet wurden. Und dadurch allein ſind dieſe Meiſter zu ſolcher Höhe gelangt, daß ſie ſich von dem ſogenannten Ideale hinweg friſch wieder der Wirklichkeit zugewendet haben, ohne mit der Spitze des Colorits auch die Formenſchönheit der Sculptur verbinden zu wollen. Eine Marotte, der hauptſächlich nur Künſtler nachhängen, die weder hier noch dort das Rechte zu treffen im Stande ſind, und nun verzweiflungsvoll hoffen, das große Räthſel zu löſen, wenn ſie ihr doppeltes Unvermögen zuſammenthun.

Vergleichen wir dieſen Erfahrungsſatz mit dem Weſen der Malerei ſelbſt, ſo ſtellen ſich folgende Punkte heraus.

Der Maler vermittelſt der Farbe kann ſeine Geſtalten *erſtens* mit einer ganz anderen Innigkeit beſeelen als der Bildhauer. Deshalb nehmen auch die Italiener der beſten Epoche die Schönheit der griechiſchen Sculptur nicht etwa durchgängig auf. Sie entfernen ſich von ihr in demſelben Grade, in welchem ſie den eigentlich maleriſchen Ausdruck beabſichtigen, und erſetzen durch geiſtige Schönheit, Farbenbelebung und bewegtere Leidenſchaft, was ihnen an ſinnlicher Vollendung der Formen abgeht. Wenn nun die ſtille oder aufgeregte Tiefe des Gemüths der vornehmlichſte Inhalt, und damit die ſeelenmalende Färbung das entſprechendſte Darſtellungsmittel wird, ſo ſieht ſich die Malerei auf dieſem Wege weiter noch als bei den Italienern von der Sculptur abwärts nach der entgegenſtehenden Seite herübergeführt. Dieß iſt in unbefangenſter Art z. B. bei den älteren niederländiſchen Meiſtern der Fall, die ſchon aus dieſem Grunde, da ſie ganz nur die maleriſche Wirkung aufſuchen, maleriſcher verfahren, als viele der gleichzeitigen italieniſchen Schulen.

Die Farbe aber *zweitens* iſt ebenſo das der Geſtalt nach *particulariſirende* Prinzip. Will die Malerei deshalb in ihrem ſelbſtſtändigen Felde die Ausbildung des Colorits verfolgen, ſo wird ſie von Anfang an eine Vorliebe für particulärere Formen darthun, als diejenigen Italiener benutzen können, welche die Kunſtrichtung der Alten wieder aufleben laſſen. Denn

die ſinnliche Schönheit der Sculptur muß jede Eigenthümlichkeit des Charakters und der Geſtalt von ſich abwehren, die nicht unmittelbar mit dem darzuſtellenden allgemeineren Inhalt in Einklang ſteht. Darf doch für eine Portraitbüſte ſelbſt, in der es ſich gleichwohl um vollſtändige Aehnlichkeit handelt, der Bildhauer keineswegs alle Zufälligkeiten der Phyſiognomie verwenden. Er muß ſich im Gegentheil den geiſtig und leiblich ſubſtantielleren Charakter der Züge aufzufaſſen bemühn, und ihn mehr noch gegen das allgemein Menſchliche hin plaſtiſch vereinfachen. Dem Maler iſt dieß in gleichem Maaße nicht mehr erlaubt. Der lebendige Athemzug individuellſter Aehnlichkeit, wenn auch nicht in Denner'ſcher Art, iſt ſein ſchönſter Sieg. Dieſen gleichſam portraitartigen Grundzug, der überhaupt die geſammte Malerei von der Sculptur unterſcheidet, haben vorzugsweiſe die Deutſchen und Niederländer feſtgehalten, und ſind auch dadurch wiederum maleriſcher geworden. — Es fehlt zwar den Italienern des fünfzehnten Jahrhunderts gleichfalls nicht an Charakteren, die unmittelbar aus dem Leben her zum religiöſen Ausdruck gebraucht portraitähnlich vor uns ſtehen. Für Italien aber liegt dieſe Auffaſſung nicht in dem nationalen Prinzip, das alle Stufen und Schulen durchdringt. In dem Kunſtcharakter unſrer Epoche dagegen wurzelt ſie ſo tief und verzweigt ſich ſo mannichfach, daß gerade die Raphaeliſche Schönheit und Michel Angelo's leidenſchaftlich bewegte Plaſtik die frühere Gediegenheit zeitweiſe zerſtören muß, bis Rubens das Verlorene doppelt erſetzt, und die Holländer in ihrer Sphäre die alte Richtung mit allen Vorzügen der neueren Malerei vereinigen.

Dieſe belebte Particulariſation gewährt drittens nun auch die Möglichkeit und Erlaubniß, ſich über einen unberechenbar weiteren Kreis zu verbreiten. Die Formenſchönheit beſchränkt. Darf aber der Maler nur erſt unbeſorgt jede Eigenthümlichkeit des innern und äußern Lebens in ſeine Conceptionen hineinziehn, ſo iſt ihm nichts mehr verſchloſſen. Mit ganzer Seele lebt er ſich nun in die verſchiedenartigſten Scenen und Vorfälle, Geſtalten und Färbungen ein, und lauſcht ihnen, je weniger ſie dem

Bildhauer und Idealiſten geben würden, um ſo mehr ihre geheimſten maleriſch reizenden Züge ab. Und nichts ſcheut er, nichts verſchmäht er mehr. Mit keckem Auge faßt er ſelbſt das Häßliche, Rohe und Wilde auf, bei dem Andre verletzt würden vorübergehn, und kein Extrem flößt ihm Schrecken ein, denn ihm ſtehn Mittel genug zu Gebote, dieſe Kehrſeiten der ſchönen Geſtalt durch lebendigen Ausdruck, Humor und Macht der Farbe zu neuen Schönheiten wieder umzuſchaffen.

In dieſen Punkten allein liegt der Entzifferungsgrund für das Factum, daß bei den Niederländern, ſobald ſie ſich ſelbſtſtändig zu entwickeln beginnen, von Anfang an das Colorit eine Hauptrolle ſpielt, und mit dieſem Vorwalten der Farbe zugleich die breitre Singularität der Formen und Charaktere, die naturwahre Lebendigkeit des Ausdrucks, die feine Beſeelung und nur durch Gegenſätze tiefe Harmonie ſich in ſtätiger Folge bis zu der Höhe emporbilden, auf welcher Rubens alle Venetianer übertrifft, und die Holländer den ähnlichen Ruhm davon tragen. Wer bei dieſen Meiſtern die Poeſie maleriſcher Schönheit noch vermißt, weil er Rembrandt mit Raphael, Murillo mit Phidias in Eins ſchmelzen möchte, dem bleibt nichts Anderes übrig, als vorher noch einmal den einfachen Satz zu bedenken, daß wer nach Süden ſteuern muß, ſeinen Kiel nicht nach Norden wird richten dürfen.

Durch die veränderte Conception nun wird auch der eigentliche Kern des Inhalts, der zur Darſtellung gelangt, anderer Art als bei den Italienern. Sowohl nach Seiten der Religion, als der Natur und des weltlichen Lebens.

Es laſſen ſich in dieſer Rückſicht drei Hauptſphären trennen. Die urſprüngliche Richtung der Deutſchen und Niederländer bis zu der Epoche hin, in der italieniſche Vorbilder ſich durchgreifend geltend machen; die national bereicherte Anwendung zweitens dieſer italieniſchen und antiken Elemente zur glorreichen Zeit der Rubensſchen Schule; und endlich das neue Gebiet, welches die holländiſchen Meiſter erſt für die Malerei mit Erfolg eröffnen.

Die vorläufige Schilderung dieſer drei Kreiſe wird uns den

Weg für das Verſtändniß des hiſtoriſchen Ganges ebnen, deſſen Erörtrung ſodann den Schluß geben ſoll.

Was näher den erſten Kreis angeht, ſo berührt er theilweiſe noch den Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts, die Glanzepoche der italieniſchen Meiſterſchaft. Den wichtigſten Mittelpunkt bildet die niederländiſche Schule. Auf ſie haben wir deshalb vorzugsweiſe unſer Auge zu lenken. Doch jetzt zur Sache.

Wie Gott beim Gebet, ſtatt auf ſchöne Worte, nur auf die Inbrunſt der Bitte und Heiligkeit des Gemüthes ſieht, ſo gleichſam bemühn ſich die deutſchen und niederländiſchen Maler nicht um die vollendete Schönheit der äußeren Formen. Sie ſammeln ſich zu dem Ausdruck des Herzens und Innern überhaupt. Nur hiedurch ſind ſie vermögend, die innerlich wirkende Macht der Gegenwart Gottes in ſeiner Gemeine als Hauptintereſſe herauszuheben. Das geiſtigſte Leben nun läßt ſich allein im Ausdrucke ſubjectiver concentrirter Perſönlichkeit ſichtbar machen. Auf dieſe vor allem daher wird jetzt der Maler, um ſeine Aufgabe vollſtändig zu löſen, die ganze Kraft der Erfindung zu richten haben. Handelt es ſich aber um menſchliche Religioſität, ſo iſt es das eigenſte Gemüth des wirklichen ganzen Menſchen und individuellſten Charakters, in welchem ſich tief die Vermittlung mit Gott vollbringt. Mit dieſer Converſion und Verſöhnung, ſei ſie nun an und für ſich, wie in Chriſtus, vorhanden, oder gehe ſie erſt in Schmerz der Andacht und ſtaunender Freudigkeit vor ſich, haben in der That Arm und Beine, Bruſt, Leib und Rücken, Geſtalt und Antlitz, für ſich genommen, wenig zu ſchaffen. Sehn Sie z. B. in einem echt katholiſchen Lande dem Meßopfer zu: rings umher knieen Handwerker, Bürger, Landvolk, Dirnen und Frauen, Männer und Greiſe; nicht in ſchönen Linien phantaſievoll gruppirt, nicht in ſchönem Oval der Köpfe, in freien Schwingungen der Gewänder und edelſten Körperformen, doch verſunken in Frömmigkeit, die alle Züge belebt. Solch ein Geſicht hat allerdings noch ſeinen vielfach beſonderen Ausdruck des leicht erregbaren Zorns, der Gutherzigkeit, des redlichen Fleißes, der Scheu, des Mißtrauens; in dieſem Augenblicke

aber ist es der Grundzug des andächtigen Herzens allein, der durch alles hindurchdringt. In diesem Typus malten die Deutschen und Niederländer ihre religiösen Figuren am häufigsten und liebsten.

Auf den ersten Blick scheint ihr Geschäft hiedurch um vieles erleichtert. Beim zweiten jedoch ergiebt sich das Gegentheil. Der Einklang von Seele und Leib darf nicht vernachläßigt bleiben; es würde sonst überhaupt von Kunst nicht mehr die Rede sein. Wenn nun die heiligende Versöhnung in Formen und Zügen soll ausgeprägt werden, die nicht an sich selbst schon zu diesem Ausdrucke stimmen, so liegt das Innere und Aeußere weit auseinander, und beide dem beginnenden Extreme zum Trotz dennoch in Einheit zu setzen, erheischt eine Vertiefung der Phantasie und Virtuosität, von der die heutige Sucht nach selbstgefälliger Anmuth nicht die leiseste Ahnung hat. Die Wirklichkeit freilich arbeitet auch in dieser Rücksicht dem Maler bedeutend vor. Denn wo die verfälschende Heuchelei nicht bis zur Meisterschaft steigt, ist durchweg selbst bei zufällig widerstrebenden Formen die Seele mit allen Gliedern und Bewegungen des Körpers in dem durchdringendsten Zusammenhange, der für den geübten Beobachter wie für die unmittelbare Sympathie auch die geheimsten Regungen sichtbar macht. Sie brauchen Sich nur einen Tagelöhner vorzustellen. Arbeit und Sorge, Kummer und Noth bei wenigen Sonnenblicken des Lebens haben, dem besonderen Charakter des Mannes nach, allen Zügen ihren täglichen Ausdruck eingegraben, und Sie halten dieß gewohnte Gesicht keiner anderen Beseelung fähig. Nun aber plötzlich, in einem Moment, wird der erschütternde Adel der Menschheit, die rührende Liebe auch in diesem geringen Manne zu freiem Ausbruch erweckt. Figur und Physiognomie bleiben dieselben. Und dennoch, welch einen Glanz gewinnt das Auge, wie ausdrucksvoll öffnet oder schließt sich der Mund, wie bewegt sich jedes Glied. Kein formenschönes Gebilde steht vor Ihnen, aber der Seelenblick innerer Milde oder Kraft schaut unverkennbar mit um so mächtigerer Wirkung heraus.

Gerade in dieſem Ineinanderweben des Innern und Aeußern bewährt die Natur eine ſo unübertreffliche Meiſterſchaft, daß der Künſtler alle Energie des Geiſtes und Auges anſpannen muß, um es ihr irgend gleich thun zu können. Ihr Leben umfaßt Form, Farbe, Stellung, Geberde, und bringt dieß Ganze ſelbſt ſeinen einzelnſten Theilen nach in Fluß und Verbindung. Hauptſächlich um dieſer Schwierigkeit willen verkriecht ſich die feuerloſe Bläſſe und lahme Erfindung gar zu gern hinter die Eleganz jener halben Formenſchönheit, die eben nur, weil ſie weder Gehalt noch Leben hat, durch ihre Verſtändlichkeit jedem gefällt, deſſen Anſchauung und Seele ſelber gleich leer ſind. Die älteren Deutſchen und Niederländer aber zeigen das unbefangene Gegentheil gründlicher Fülle und Energie.

Für den religiöſen Ausdruck kommt außerdem noch eine andere wichtige Seite in Betracht. Das Leben Gottes in der Gemeine betrifft, wie ich ſagte, den ganzen Menſchen. In der Geſammtheit ſeiner Exiſtenz nun iſt jedes Individuum eine Totalität auch weltlicher Zuſtände; es hat angeborene Neigungen, es iſt Sohn oder Vater, oder beides zugleich, Schweſter, Mutter, Handwerker, Bürger, Soldat, Fürſt, Handelsmann, Schiffer, ein Kind der Ebene oder des Gebirgs; genug jeder, wie arm er auch ſcheinen möge, umfaßt eine Welt von Verhältniſſen, in denen er ſich ſeinen Gaben und Talenten gemäß thätig und wirkſam, ſchädlich oder nützlich erweiſt. Die religiöſe Converſion, ſoll ſie fruchtbringend ſein, muß nun auch den beſonderen Charakter in allen dieſen Verhältniſſen durchziehn. Am Feiertage der Heiligung ſoll ſich Familien- und Gewerbsleben, Bürgerthum und Fürſtenherrſchaft mit Gottes Willen und Gottes Wegen in Einklang bringen. Dann erſt iſt die Religion wahrhaft lebendig, das Gemüth innig und fromm, und kein bloßer Wortkram. In dieſem echten Sinne laſſen die älteren Niederländer das religiöſe Gemüth ihrer Charaktere erſcheinen, und die Deutſchen, beſonders am Ende des fünfzehnten und im Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts verfolgen den ähnlichen Weg. Welche nähere Unterſchiede jedoch durch den Katholicismus auf

der einen, den beginnenden und ſich verbreitenden Proteſtantismus auf der anderen Seite bedingt ſind, werden wir ſpäter ſehn. Für jetzt will ich nur die weſentliche Abweichung von den Italienern im Allgemeinen angeben.

Sie läßt ſich mit wenigen Worten verdeutlichen. Die Italiener gehn weder ſo innerlich tief auf den Ausdruck des eigenſten religiöſen Gemüths, noch ſo umfaſſend auf den Mitausdruck der ſich heiligenden Weltlichkeit ein. Aeußerliche Umgebung aus der Gegenwart des Lebens finden wir zwar genug; mittelaltrige Städte, antike Ruinen und ſonſtige Baulichkeiten; die Coſtume der Zeit, Portraite bekannter oder unbekannter Perſonen; weshalb es denn auch an gediegenen Charakteren durchaus nicht gebricht. Doch die kräftigere Beſtimmtheit der Individuen kommt hauptſächlich nur in jener Mittelzeit ſchärfer zum Vorſchein, in welcher es ſich der plaſtiſchen Schönheit gegenüber um chriſtliche Buße und Reinigung handelt. Jemehr dagegen die Phantaſie zu jener Freiheit der raphaeliſchen Epoche vordringt, umſomehr wendet ſich die Erfindung auf den plaſtiſchen Einklang des Innern mit ſchönen Körperformen hinüber. Außerdem geben die italieniſchen Meiſter des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Charakteren einen vorzugsweiſe *nur* religiöſen Ausdruck, ohne ſie in dieſem Sinnen und Büßen zugleich als Familienväter oder wackere Streiter für Stadt und Land, als Fürſten, ehrbare Mütter und Hausfrauen darſtellen zu wollen. Wenn ſie daher auch, den Niederländern ähnlich, gleichſam die gegenwärtige Gemeinde um ſich her, die Andacht der Bürger, Ritter und Fürſten, Mönche und Nonnen portraitiren, ſo tragen ſie dennoch, was dieſe Geſtalten ſonſt noch im Leben außerhalb der Kirche ſind und vollbringen, nicht als nähere Erfüllung in den Ausdruck der religiöſen Gemüthsbewegungen, Vorfälle und Thaten hinein.

Dieſe Bereicherung dagegen, welche nun erſt die Situationen dem Beſchauer in vertrautere Nähe rückt, fügen die *Deutſchen* und *Niederländer* mit einer Innigkeit der Treue hinzu, die ſich bis auf die umgebende Architektur und Landſchaft erſtreckt. Daſſelbe feiertägliche Gefühl beſeelt auch den geringfü-

gigſten Gegenſtand. Ein Gefühl, das in ſeiner Tiefe die Liebe für alles Vorhandene und Weltliche bewahrt, obſchon die geſammte Natur und auf ihr alles Menſchliche in ſo frommer Heiligung daſteht, als ob Himmel und Erde in ſtummer Andacht nichts Anderes zu empfinden vermöchten und vollbringen könnten, als die alleinige Ehre und Verehrung Gottes.

Der Vorzug dieſer Frömmigkeit ſchlägt jedoch allzu leicht wieder zum Nachtheil aus. Denn was ſich ſelbſt noch im ſechszehnten Jahrhundert, mit wenigen Ausnahmen, bei den Niederländern, den Oberdeutſchen und Meiſtern am Niederrhein vermiſſen läßt, iſt das Gepräge der frohen Phantaſie und Seligkeit, jener Nachklang der griechiſchen Menſchengötter, der Adel der Bildung, die Freiheit in der Liebe, die ungehemmte Bewegung der Seele wie des Leibes. Ihre Charaktere ſind dem nationalen Leben mit tiefer Wahrheit entnommen. Die Sorge aber um Recht und Verwaltung der Stadt, der Muth bei Vertheidigung der Wälle und Mauern, die Mühen im Innern des Hauſes, die Klugheit in Gewerk und Corporationen geben zwar dem Charakter Ernſt, der Geſinnung Stärke, aber der rechtſchaffenſte und bravſte Menſch kann dabei dennoch, aller Frömmigkeit ohnerachtet, in ſich beſchränkt bleiben. Die italieniſchen Geſtalten feiern mehr oder weniger ſchon vor der Epoche höchſter Vollendung den Sieg geiſtiger und leiblicher Schönheit. Sie erſcheinen phantaſievoll und frei wie der Künſtler, der ſie hervorrief. Die niederländiſchen und deutſchen bleiben in dem Ausdruck tüchtiger mittelaltriger Bürger und Hausfrauen, Richter, Heeranführer ſtehn, wie ſehr ſie auch in ſich ſchauen und in ſtummer Sorge um das Heil ihrer Seele Gott in ihrem Gemüthe ſuchen. So wird uns wohl gut, werkthätig und religiös vor dieſen Bildern zu Muthe, denn wir haben faſt nur gute, kernig fromme Männer und Frauen vor uns; nehmen wir aber die Tiefe des religiöſen Ernſtes und der lebendigen Innigkeit fort, ſo bleiben uns meiſt zwar ſittlich befriedigende, im Ganzen jedoch oft bornirte, bisweilen ſogar in etwas dummliche Phyſiognomien übrig, die

nichts Großes in ſich hegen, und nicht zu allem Außerordentlichen befähigt ſind.

Auf der entgegengeſetzten Seite treffen wir den Trotz und das Wüthen wider Gott an, das ſich nur, wenn eine befreite Phantaſie großartig mit dem Häßlichen und Abſtoßenden ſchaltet, zu einem kunſtgemäßen Eindruck zu ſteigern vermag.

Daſſelbe gilt für die Auffaſſung der äußren Umgebungen. Auch in ihr thut ſich die gediegene Naturtreue hervor, die Unſchuld des Blicks, das Reine im Putze der Natur und des Menſchen, die Pracht zu Ehren des Herrn am Tage des Herrn, die klare Sicherheit in Darſtellung von Blumen und Kräutern des Feldes, von Bäumen und Bergen, Strömen und Thälern, Städten, Kirchen, Häuſern, Trachten und Rüſtungen, oder wo dieſe Sauberkeit und ernſte Pracht fehlt, lockt uns doch immer die trauliche Stille, das Heimathliche, Menſchenbewohnte und Menſchennahe zu ſich heran. Nach der Erhebung aber der ſchöpferiſchen Phantaſie, die ſich bei dem eifrigſten Hinblick auf das Vorhandene am meiſten gerade in glücklicher göttlicher Freiheit fühlt, ſuchen wir beinahe durchweg vergebens. Selbſt die größeren Meiſter ſcheinen von einer feſſelnden Ehrfurcht vor den Dingen und Charakteren befangen, wie ſie dem Blicke in nächſten Kreiſen vorliegen, wie Gott ſie eben hat werden und beſtehen laſſen. Auch in dieſer Scheu liegt etwas unendlich Rührendes, das bei dem vollſtändigen Eindringen in das echt Charakteriſtiſche doppelt ergreift. Wenn ſich aber die Tiefe der Conception verflacht und die Energie der Ausführung abſchwächt, ſo iſt nun auch die Gefahr nicht zu entfernen, ſtatt der religiös zur Poeſie erhobenen Wirklichkeit nur den Abdruck einer proſaiſchen Welt vor Augen zu ſtellen, welche ſchon an das Spießbürgerliche anſtreift; oder die mit dem Alltäglichen allein vertraute Phantaſie, will ſie aus eigenen Mitteln kräftig geſtalten, geräth abſichtslos in das Phantaſtiſche und Bizarre.

Deſſen ohnerachtet zieht uns nicht nur die Form gewohnter Wirklichkeit menſchlicher an, ſondern es iſt darin auch von Seiten der Kunſt der Fortſchritt gethan, daß erſt auf dieſer Stufe

das Realſte und Particulärſte ſelber widerſpruchslos in religiöſer Weiſe zur Darſtellung gebracht wird. Hiezu gehört ein Grad des künſtleriſchen Muthes und chriſtlichen Genius, der den verdienten Beifall noch immer nicht findet, weil man von der Schwierigkeit der Aufgabe keine genügende Vorſtellung hat. In an und für ſich ſchon reinen, ſchönen und großen Formen das Göttliche verkörpert zu zeigen, iſt ein Sieg, der jeden um ſo ſchneller befriedigt, je leichter dieß Uebereinſtimmen erkennbar iſt. Wenn aber der Abgrund, der die Naturdinge und den irdiſchen Menſchen von dem Geiſte Gottes trennt, durch das vermehrte Herbeiziehn individueller Intereſſen, Geſinnungen und Zuſtände ſtets nur tief und tiefer gegraben wird, dann bedarf es, um dieſe Kluft auszufüllen, einer Innigkeit der religiöſen Seele und urſprünglichen Phantaſie, deren Tiefe allein die Gleichgültigkeit erklären kann, mit der ſelbſt Künſtler heutigen Tages an ihr vorübergehn.

Was nun aber in religiöſen Scenen als Vorzug gelten kann, das führt in einem andern Kreiſe die entgegengeſetzten Mängel herbei. Ich meine die Stoffe aus der alten Mythologie und Heroenwelt. Die Italiener erreichen zwar gleichfalls zu Raphael's Zeiten erſt die volle Freiheit, welche für dieſe Gegenſtände erforderlich iſt; wie weit jedoch ſtehn die gleichzeitigen Deutſchen, ſelbſt Dürer nicht ausgenommen, wenn ſie das Aehnliche wagen, hinter ihren ſüdlichen Nebenbuhlern zurück. Ich will nur des ſchlagenden Beiſpiels wegen an Lucas Cranach erinnern, der, je weniger er dazu berufen war, um ſo lieber eine Venus zu malen unternahm, und immer nur das wohlgetroffene Portrait der einen oder andern wackren Landsmännin mit etwas ſchiefſtehenden Augen, geſunden runden Lippen, keck aufgeworfenem ſchnippiſchen Näschen, breiten Hüften, Ehefrauenleib und ſchlimm conditionirten Knieen und Waden zur Schau ſtellt, während er es doch in Situationen, die ihm gemäßer ſind, zu Geſtalten lieblichſter Form und Bewegung bringt. In dem Gebiete alter Mythologie giebt er Hans Sachſen nichts nach. Und wie ſoll auch die Phantaſie die alten Heroen und Götter wie-

dererwecken, wenn ihr die Herrn vom Rath und Gewerk mit Weibern und Töchtern zum beschränkenden Vorbild geworden sind. Dennoch müssen uns die anspruchlose Unbefangenheit, das Heimische, Gesunde und Frohe, oder, wie bei Dürer, die männliche Größe, zwar nicht durchaus befriedigen, doch aber immer wieder versöhnen. Außerdem wenden die Deutschen sich, ehe sie directere Nachahmer werden, solchen Stoffen nur ausnahmsweise, und für ihre Zeit in dem ähnlichen Sinne etwa zu, in welchem die Poesie des eigentlichen Mittelalters die Geschichten des Aeneas und Alexander abentheuerlich umgestaltet. — —

Als die vorzüglichsten Maler einer zweiten Hauptrichtung bezeichnete ich Rubens und seine Schüler. Hier kommt die bisher ausgeschlossene oder wenig wirkende Kenntniß der Alten und Italiener als neubereichernde Grundlage hinzu.

Wenn wir nun aber die bisherige Meisterschaft zum größten Theil nur aus der nationalen Unabhängigkeit der Auffassung herleiteten, so muß das Bestreben, nach Italien hinüber zu schaun und der Kunst dieses Landes sich anzuschmiegen, als ein Irrthum erscheinen, aus dem kein förderliches Resultat hervorgehn kann. Nach einer Seite hin ist dies wirklich der Fall. Viele unter denen, welche, ihrer eigenen Nationalität ungetreu, sich der italienischen Malerei zu Dienst geben, gewähren den trostlosen Anblick, daß sie, sei es nun in religiösen oder weltlichen Stoffen, die heimische Tüchtigkeit verlieren, ohne den fremden Gipfel, nach welchem sie ausreisen, emporzuklimmen. Sie verflachen die Selbstständigkeit nur deshalb zur Nachbildung, weil es ihnen zu eigener Vollendung an Kraft gebricht. Doch zu wie reichhaltigen Vorzügen jene künstlerische Ehrfurcht vor den vorhandenen Gestalten und Charakteren befähigen, wie tief sie das Particuläre oder Häßliche durch die religiöse Macht der Phantasie, die Liebe der Anschauung, den Ernst, die Innigkeit und Größe des Ausdrucks besiegen mag, der hiedurch erstiegene Höhepunkt bleibt eine einseitige Spitze. Der Gesammtwerth der Malerei ist damit nicht erschöpft, und ihr Reich nur nach begrenzten, wenn auch echt malerischen Seiten vollendet. Epochemachende

Richtungen gehn überhaupt nur für die kurzſichtigen Beurtheiler aus bloßem Irrthume oder zufälliger Luſt nach Verändrung hervor. Mag man deshalb dieß Wandern und Lernen, Copiren und Uebertragen der Niederländer noch ſo viel bedauern und tadeln, als Vorſchule betrachtet, welche die Bahn für einen neuen Wetteifer mühſam zu ebnen berufen war, iſt auch von dieſen Meiſtern ſo Manches zu rühmen. Was ſie wirklich erreichen, iſt oft freilich gering, was aber nach ihnen Rubens, van Dyck und Andere in's Ausland treibt, das findet ſowohl in der innern Natur als im hiſtoriſchen Verlaufe der Malerei ſeinen letzten Grund.

Ich will mich näher erklären. Den allgemeinen Charakter antiker und chriſtlicher Kunſt habe ich anfangs gleich in Bezug auf die formenſchöne Plaſtik und die particulären aber innerlich beſeelteren Außengeſtalten der Malerei angeführt. Indem nun der Maler äußere Erſcheinung und innres Gemüth als gedoppelten Inhalt für Farbe und Geſtalt vor ſich hat, ſo darf er zwar keines dieſer Elemente ſchlechthin unberückſichtigt laſſen, er kann aber das eine oder andere vorzugsweiſe zum beſtimmenden Mittelpunkt machen, ohne dadurch die Grenzen ſeiner Kunſt zu ſehr zu verengen. Die Malerei muß ſogar dieſe Richtungen trennen, wenn ſich ihr ganzer Reichthum entwickeln ſoll. Daher ſucht ſie denn einerſeits auch den geiſtigen Ausdruck mit der leiblichen Schönheit zu verweben, und daſſelbe Prinzip auf Gruppirung, Licht und Schatten, Art der Beleuchtung u. ſ. f. auszudehnen. In dieſem Falle bildet ſie ſich nicht im Gegenſatze der alten Kunſt, ſondern ſtrebt mit derſelben Hand in Hand zu bleiben. Sie darf aber umgekehrt auch den unabhängigen Weg verfolgen, der von der Antike direct hinweglenkt, in ſo fern die Vertiefung der Seele, die breitere Particularität der Charaktere und Formen das Hauptelement werden, in welchem allein ſich der Maler bewegen mag. Das Erſtere thaten, im Großen und Ganzen, die Italiener, das Letztere die Deutſchen und Niederländer in ihrer bisher betrachteten Selbſtſtändigkeit.

Dem reichſten Culminationspunkte aber führt eine Vollen-

dung zu, welche nicht ausschließlich nur eines dieser relativ besondren Gebiete, sondern deren wechselseitiges Vermitteln zu ihrer volleren Basis erhält.

Wie dürfen wir jedoch solcher Einigung das Wort reden, nachdem wir kaum erst behauptet haben, die idealere Körperform sei mit allen übrigen der Malerei vorzugsweise angehörigen Sphären nicht letztlich vereinbar. Der scheinbare Widerspruch löst sich sogleich, wenn wir hinzufügen, daß es sich bei dieser Ergänzung um die ideale Schönheit der Gestalt als solcher auch keineswegs handle. Es bleiben noch vielfach andere Seiten in Frage, nach denen die Italiener den Niederländern vorausgeeilt waren: der götterfrohe Blick auf antike Mythen, Sagen und Helden; die selbst in kirchlichen Stoffen befriedigte Lust an lieblichen Reizen, an Heiterkeit und Pracht; das Studium nicht des religiösen Gemüths allein, sondern der menschlichen Glieder, Sehnen und Muskeln; die Freude am Nackten; der Ausdruck der ganzen Seele im ganzen durch sie belebten Körper; der Athem der Natur und des Geistes zugleich; die schöne Harmonie in gruppirender Ausfüllung der Räume; die Freiheit der Stellungen, Bewegungen und Geberden; der wirksame Schein der Beleuchtung und Luftperspective; das beflügelte Ausführen nach gründlichem Erfinden; mit einem Worte, die volle Liebe für alle Sinnenseiten der echten Kunst. Dieß Versäumte vollständig nachzuholen, dieß von Fremden so schön Geleistete durch sie nun selber erreichen zu lernen, ist das Ziel, auf welches die niederländischen Nachahmer des Raphael, Michel Angelo, Correggio, Titian losgehn, um dadurch die Späteren zu befähigen, mit Paul Veronese den Kampf nicht zu scheun, und Caravaggio wie die ganze Schule der Carracci zu übertreffen. Jemehr aber die ersten Versuche nur im Nachbilden bestehn, und die eigene Nationalität entweder verläugnen, oder am unrechten Platze geltend machen, um desto freier müssen die nachfolgenden großen Meister auffassen, und nur das Zusammengehörige verschmelzen. Sie müssen die italienischen Conceptionen in so reproducirender Weise in sich hineinziehn, daß der niederländische Grundtypus ungeschwächt seine Kraft bewahrt, und

obſchon zu einem univerſelleren Ganzen bereichert, doch nichts von dem maleriſchen Charakter aufgiebt, deſſen Prinzip wir gleich Anfangs feſtgeſtellt haben. Am deutlichſten läßt ſich das Maaß dieſer umprägenden Aufnahme dahin beſchränken: die Niederländer, ſoll keiner ihrer urſprünglichen Vorzüge eingebüßt werden, dürfen ſich der italieniſchen Schönheit nur in ſoweit bemeiſtern, als die beſten Italiener ſich die Form der Antike, ohne den Beruf chriſtlicher Malerei zu gefährden, ſelbſtſtändig einverleibten. Dieß erfordert einen Genius ſeltenſter Art. An Kenntniſſen reich, für fremde Nationalitäten bildſam geöffnet, und doch ſelber national und charakterfeſt; raſtlos und feurig im Ergreifen, weiſe im Verwenden; rings umherſchauend und lernend, und doch voll nie verſiegender Phantaſie, und von ſelbſtſchaffendem Geiſte. Rubens allein hat auf dieſem Gipfel ſo feſten Fuß gefaßt, daß nun auch ihm allein der Vorrang und Ruhm gebührt, die wichtigſte Geſtalt innerhalb der geſammten Malerei geworden zu ſein. Denn abgeſehn von dem weiten Kreiſe ſeiner Schüler, und der jahrhundertlangen Nachwirkung ſeiner praktiſchen Meiſterſchaft, hat er durch die Univerſalität ſeiner Anſchauung, die Freiheit, Macht und umfaſſende Mannichfaltigkeit ſeiner Erfindung in ſich allein ſchon eine ganze Geſchichte der Kunſt concentrirt, die zum zweiten Male in gleich energiſchem Reichthum kaum je wieder hervortreten kann.

Zwanzigste Vorlesung.

In einem dritten Hauptkreise endlich thut sich ein letztes Gebiet auf, für das die Italiener kein erfolgreiches Vorbild mehr liefern können, indem sie die ähnliche Sphäre sich weder dauernd zum Stoff nehmen, noch sie mit gleicher Meisterschaft zu behandeln verstehn. Hier sind es die Holländer, welche in neuem Selbstgefühl ihre nationale Anschauungsweise ebenso unabhängig von den Alten ausbilden, als die van Eyck's, Lucas von Leyden und Quintin Messys, und wenn sie sich zur Nachahmung der Italiener verleiten lassen, der gerechten Kunststrafe für diese Untreue nicht entgehn.

Die römisch katholische Malerei ist ihrem Prinzipe nach kirchlich, oder doch wenigstens in Betreff auf die Wahl ihres Inhalts, mit Ausnahme von Portraiten, antiken Mythen und in seltenen Fällen von Scenen der vaterländischen Geschichte, hauptsächlich der Religion zugewendet. In das Weltleben ganz sich einzubürgern, ohne dasselbe der Kirche wieder zur Heiligung zuzuführen, liegt nicht ursprünglich in der echt katholischen Anschauung. Wie Gott Herr der Welt ist, soll auch der Kirche die Herrschaft bleiben über alles Weltliche, das von ihr erst Gültigkeit erlangt, wenn sie es als Kirche ausdrücklich gesegnet hat. Ein Grund mehr für die Italiener, sich früh schon den Alten anzuschließen, und durch sie um so schneller sich zu rein künstlerischer Phantasie zu befrein. Die vollendete Malerei muß wie im Weltlichen, so auch im Religiösen, ohne es zu profaniren, profan sein. Der Maler darf in seinem Bereich nur den Ge-

nius der Kunſt ſich zur Richtſchnur nehmen; er kann nur dem eigenen Auge traun, der Stimme ſeiner eignen Begeiſterung lauſchen, ſtatt religiöſen Zwecken zu dienen, und der alleinigen Autorität der Kirche unterworfen zu ſein. Zu dieſer menſchlichen Freiheit ſind die Italiener wahrhaft erſt durch das Wiederaufleben der alten Kunſt hingedrungen. Und ſie haben ſich der Kunſt mit um ſo vollerer Theilnahme gewidmet, je enger für ſie das freie Schaffen auf die Befriedigung in dem Glanze der Schönheit und der nach ihr ſich bildenden Liberalität des äußeren Lebens beſchränkt war. In kirchlichen Dingen bleibt für die romaniſchen Völker der Stuhl Petri der Felſen, gegen welchen die wechſelnde Fluth menſchlicher Geſinnung und Leidenſchaft wohl ſtürmend heranwogt, doch letztlich ſtets wieder machtlos an ihm zerſchellt. Jemehr nun aber in der religiöſen Sphäre die Kunſt allein den Italienern das Reich der Freiheit eröffnet, um deſto unermüdeter concentrirt ſich die Malerei vor allem auf dieß Gebiet. Denn nur ſie kann die Befreiung am vielſeitigſten zu Stande bringen, indem ſie das Innre und Innigſte im Naturſchein ſeiner ganzen ſinnlichen Gegenwart dem Gemüth wie der Anſchauung gleichmäßig darbietet. Nach beiden Seiten erlöſt ſie dadurch, wie ſchon oben (S. 209) bemerkt iſt, von der barbariſchen Forderung der Kirche, unmittelbar in an und für ſich gehaltloſen Dingen, in Splittern und Spähnen, Gerippen und Schädeln, handwerksmäßig geſchnitzten, bepinſelten Puppen, in Wachsgeſichtern mit Haaren aus Hanf und glitzerndem Flitterprunk geſchmacklos umhängt, und in Aeußerlichkeiten derſelben Art das Chriſtuskind, die Mutter Gottes, die Apoſtel und Heiligen verehren zu ſollen. Die Fülle des Glaubens kann in ihrer Inbrunſt über die Außengeſtalt hinwegſehn, und thut es wirklich. Soll aber das Heiligſte ſichtlich vor Augen ſtehn, dann muß es eine dem göttlichen Inhalt gemäße Erſcheinung erhalten; der Geiſt der Andacht muß nicht nur in dem gläubigen Herzen wohnen, ſondern den Geſtalten ſelbſt eingehaucht ſein, ſie geformt, belebt und durchdrungen haben. Dann allein iſt der Anſchauung kein Zwang mehr angethan. Ihr Gegenſtand

erhält in Form, Seele und Ausdruck vollständig das, was er ſein und geben ſoll. Die Schönheit, welche die maleriſche Phantaſie ins Leben ruft, iſt dann auch zwar ein Wunder, ein Wunder der Kunſt jedoch, an das zu glauben kein Befehl mehr ausreicht; ein Wunder menſchlicher Freiheit, die Leib und Seele, Himmliſches und Irdiſches begeiſternd verknüpft, und was ſie frei geſchaffen, auch dem freien Genuß und Urtheil anheimſtellt. Und wie voll, wie ſüß befriedigend iſt der Kunſtglaube, den ſie erheiſcht; der verſöhnende Glaube, das Vergangene ſei nicht für immer verſchwunden, das Zukünftige den Sinnen gegenwärtig, das Unſichtbare mache ſich ſichtbar, und für Gott und ſeine Heerſcharen, für Chriſtus und alle Heilige könnten nicht nur die menſchliche Geſtalt, das menſchliche Antlitz überhaupt, ſondern die Phyſiognomien der eigenen Nation und eigenen Zeit die genügendſten Formen und Züge leihn. —

Aller Freiheit der Phantaſie ohnerachtet ſind aber ſelbſt in dieſem Falle die Charaktere, die landſchaftliche Natur, die äußere Umgebung, wenn auch im Zwecke und Sinne der Kunſt, doch immer nur, ſtatt ihrer ſelbſt wegen dazuſtehn, für religiös heilige Scenen verwendet. Auf das religiöſe Bereich jedoch kann ſich die Malerei weder der Conception noch dem Inhalte nach letztlich beſchränken. Sonſt würde dem eigentlichen Intereſſe für die weltlichen Erſcheinungen als ſolchen der innerſte Kern freier Liebe geraubt oder noch nicht vergönnt ſein. Alles und Jedes bliebe vielmehr mit einem andern Gebiete, der Religion, verwebt und würde nur in dieſer Auffaſſung dargeſtellt. Die Malerei deshalb hat es auch im Chriſtenthum nicht nur mit der Zurückführung alles Menſchlichen auf Gott, die Heiligen und Frommen zu thun, ſondern ihr iſt das unverwirkbare Kunſtrecht zugetheilt, ſich außer in Chriſtus und die heidniſchen Götter, oder in das Heroenthum und die religiöſe Weihe und Pilgerſchaft, auch in jeden ſcheinbar noch ſo particulären menſchlichen Lebenskreis und die vereinzelteſten Naturſcenen hineinzuleben, um deren eigenthümlichen Charakter und Inhalt kunſtbeſeelt aufzunehmen. Dieß Recht erſtreckt ſich ſo weit, als der innere Gehalt des menſch-

lichen Daſeins und der Natur ſichtbar heraustritt, und Auge und Geiſt die hieraus entſprungenen Situationen in freier Kunſttheilnahme mit ungehinderter Liebe ergreifen mögen. — In dem geſchichtlichen Verlauf aber kann dieſe Auffaſſung dann erſt zur epochemachenden Grundlage werden, wenn auch die Kirche ihrerſeits den übrigen Sphären ein ſelbſtſtändiges Recht eigner Entwicklung und unabhängiger Schönheit zuerkennt. Dann zuerſt wird ſich der ganze Menſch, abgeſehn von Religion und Kirche, mit ungetheilter Kraft in dem heimiſch finden, was er bisher in Andacht verſenkte, und ſtellt es beruhigt auch durch die bildende Kunſt als eine Welt vor ſich hin, welche nicht vor ihm allein, ſondern vor Gott auch wohlgefällig iſt. Dieſer von Jugend auf gerechtfertigte Glaube macht den Hintergrund aus, der für die Hinwendung auf dieſen Kreis die frohe Sicherheit weckt und lebendig erhält. Wie denn in proteſtantiſchen Landen auch nicht den ganzen lieben Tag und die ganze liebe Woche hindurch die Kirchenglocken zu läuten brauchen, und nirgend auf Brücken, Märkten, Landſtraßen Heiligenbilder und Kreuze ſtehen, vor denen das Kreuz zu ſchlagen iſt, und doch Jedermann von Hauſe aus weiß, er bringe in dauernd weltlicher Thätigkeit dem Heil ſeiner Seele nicht nur keinen Schaden, ſondern ein Förderniß, ſo lange er reinen Herzens bleibt und Gott im Innerſten der Bruſt die Ehre giebt. Deshalb hat denn auch die aus der Reformation neu hervorgegangene Weltanſchauung erſt der Landſchaftsmalerei ſowie der Darſtellung jeder Art weltlicher Zuſtände und Vorfälle in dem Sinne Bahn gebrochen, daß ſich das künſtleriſche Gemüth in voller Lebendigkeit auf die Liebe für rein menſchliche und landſchaftliche Situationen mit Ernſt oder heitrem Humor begrenzt, ohne die Forderung zu ſtellen, dergleichen vorübereilende Auftritte, um maleriſch ſchön zu ſein, müßten religiös gefaßt, oder zu idealen Formen umgeprägt werden.

Unter den Italienern ſind zwar berühmte Landſchaftsmaler ebenfalls aufgetreten, und einige Künſtler haben ſich auch zu dem Genre hinübergekehrt, wie es auf beſtimmten Entwicklungsſtufen durchweg geſchehen wird. Dennoch ſind dieß bei den Italienern

und gleichzeitigen Spaniern mehr nur Ausnahmen einer weltlichen Malerei neben einer ihrem Grundcharakter nach religiösen. Die spätere holländische Schule dagegen findet erst in jener protestantischen Sinnesart ihren Ursprung, und hat dieselbe dauernd als das Prinzip behalten, das ihre ganze Auffassungsweise bestimmt. Wir sehen daher die religiösen Stoffe entweder bei Seite gesetzt, oder, wenn sie noch wieder auftauchen, sind auch sie genremäßiger aufgefaßt. Das Hauptgebiet aber liefern die landschaftliche Natur und das vorhandene Leben des Tags. Schon die älteren Deutschen und Niederländer bereiteten diese Stufe vor, indem sie den weltlichen Inhalt und die äußere Gestalt der Gegenwart vollständiger als irgend ein Italiener in den Ausdruck der Andacht hineinzogen. Wandelt sich nun die religiöse Conception in die unbefangene Vorliebe für die bunten Erscheinungen der heimischen Natur, des Stadt- und Dorflebens, des nationalen Wirkens und Treibens zu Wasser und Lande um, so wird es eben dieser weltliche Kreis selber, der das alleinige Interesse in Anspruch nimmt, und den sachlichen Kern für die Kunstwerke abgiebt.

Die Aufgaben, welche durch diesen neuen Inhalt dem Maler gestellt sind, fordern zu ihrer genügenden Lösung eine ebenso seltene Genialität als die meisten der bisher betrachteten Stufen. Bei Ereignissen der Religion, Mythologie oder Geschichte, bei menschlich wichtigen Auftritten überhaupt, wie bei sogenannten schönen Aussichten, ja selbst bei Portraiten hervorragender Individuen hat die dargebotene Situation einerseits für sich selbst schon ein wesentliches Interesse, andererseits verschafft sie die günstige Gelegenheit, in Ausdruck, Gestalt und jeder anderen Rücksicht das Große und Tiefe oder Liebliche und Anmuthige im Aeußern und Inneren auszubilden. Der Gegenstand als solcher schon unterstützt und hebt den Künstler auch dann noch, wenn dieser nicht alles zu erschöpfen vermag, was in dem gewählten Objecte liegt. Anders verhält es sich mit Landschaften z. B., die äußerlich genommen uns nichts vor Augen stellen, als einen kahlen Küstenstrich mit heranplätschernden Wellen, einen Meeres-

ſtreifen mit wenigen Schiffen und Nachen, einen Blick durch Baumgruppen, oder auf ein einſames Dorf, einen Waſſerſturz mit Fichten und Tannen, und ähnliches mehr. Die gleichen Gegenden würden in der Wirklichkeit denen kaum einen flüchtigen Blick abnöthigen, die in der Schweiz, am Comerſee, in Neapel, Tivoli ſich vom höchſten Entzücken hinreißen laſſen. Ganz derſelbe Fall tritt oft noch in verſtärktem Grade bei Scenen ein, die als Portraite des Alltagslebens erſcheinen können. Eine Köchin, die einen Hahn rupft, ein Fuhrmann, der ſeinen müden Gaul tränkt, eine Frau, die belauſcht von ihrem eiferſüchtigen Ehemann Briefe und vielleicht Liebesbriefe ſchreibt, ſolcherlei Situationen nehmen im gewöhnlichen Leben ſelbſt unſer ausſchließliches Intereſſe ebenſowenig in Anſpruch, als durcheinander geworfene Kohlköpfe, Zwiebeln, Rüben, oder ein aufgehängter Haſe, zu dem eine Katze ſich leiſe heranſchleicht. Bei dieſer angeblichen Armuth des Stoffs muß nun die künſtleriſche Behandlung ihr Beſtes thun, um von Seiten der Phantaſie in der Auffaſſung, von Seiten der Kunſt in der Charakteriſtik, Belebung und Farbe den ſcheinbar fehlenden poetiſchen Gehalt herbei zu bringen, und ihn durch die innere Harmonie und befriedigende Totalität der Darſtellung zum Kunſtwerke zu erheben. Die Meiſter dieſes Kreiſes mußten deshalb in ihrer Sphäre ganz ebenſo in die Tiefe gehn, als diejenigen, welche religiöſe Stoffe vorzogen. Der Inhalt allein hat ſich für die gleiche Vertiefung verändert.

Dieß iſt ein wichtiger Punkt, an dem wir nicht achtlos dürfen vorüberſchreiten.

Bei den früheren Deutſchen und Niederländern ſehn wir den totalen Menſchen, in aller portraitartigen Beſonderheit ſeiner Empfindungen und Intereſſen, ſeiner Züge, Geſtalt und Umgebung auf das Leben in Gott und der Kirche zurückgeführt. Der Ausdruck dieſer religiöſen Durchdringung macht hier, maleriſch aufgefaßt und künſtleriſch verarbeitet, die ſubſtantiellere Seele und den Mittelpunkt aus, der alles Einzelne trägt, einigt und in ſich ſelber gehaltreich erſcheinen läßt.

Die nächſte Folge, wenn dieſe Weihe verſchwindet, beſteht

einfach darin, daß ſich nun das bisher von dem gleichen Ausdruck Zuſammengehaltene nach allen Seiten hin verſtreut und zerſplittert, um ſich der künſtleriſchen Conception in ſeinem eigenen, weltlichen Charakter und Daſein darzubieten. Je weiter der religiöſe Sinn von dergleichen Gegenſtänden ihrer Natur nach abſteht, oder ſich in ihnen wiederzuſpiegeln den Trieb verloren hat, je freier läßt er ſie für ſich ſelber gewähren und gelten. Je mehr ſie ſich aber bis zu Tellern und Gläſern, todtem Geflügel, Muſcheln, Auſternſchaalen, Fiſchblaſen, geſchlachtetem Vieh, Gemüſekörben und Martinsgänſen vereinzeln, um ſo eifriger hat ſich der Maler nach anderen Grundlagen umzuſehn, aus denen ſelbſt die eigenthümlichſten Erſcheinungen in Natur und Wirklichkeit ihre weſentliche Bedeutung erhalten.

Als ſolch eine neue Baſis will ich hier nur für das Landſchaftliche, für Blumen, Früchte und ſonſtige Gewächſe, für Thiere, für die leibliche Seite des menſchlichen Körpers und anderweitige Stoffe theils die Lebendigkeit des Naturorganismus, theils die allgemein menſchlichen und näher die beſonderen nationalen Grundzüge hervorheben. Dieſelben Elemente dürfen zwar bei religiöſen Gegenſtänden gleichfalls nicht ausbleiben. Sie brauchen ſich aber, inſofern der religiöſe Ausdruck die Geſtalten noch zu einer anderweitigen Tiefe beſeelt, nicht in ſo durchgängiger Wirkſamkeit geltend zu machen, als auf der jetzigen Stufe, die weder religiös noch heroiſch ſein will.

Bei der für dieſes Feld paſſendſten Auffaſſung liegt nun die Schönheit und Poeſie am wenigſten in dem antiken Ideal und der läuternden Freiheit der italieniſchen Phantaſie. Deshalb entwickelt ſich, der ſchon vollbrachten Einigung mit der italieniſchen Kunſt gegenüber, bei den proteſtantiſchen Holländern wiederum eine dieſer Formenſchönheit noch entgegengeſetztere und doch in ihrer Geſammtrichtung echte Anſchauungsweiſe.

Denn das Ideal der Form entſpringt, wie wir ſahn, in der Wirklichkeit und Kunſt nur aus jener unterſchiedsloſen Verſchmelzung des in Gehalt und Form Normalen mit der verlebendigenden innern und äußern Individualität der Erſcheinung, deren

eigenthümliche Beſonderheit gelind in ſo weit abgeſtreift iſt, als ſie dadurch befähigt wird, ſich dem Geſetzmäßigen und Allgemeinen, ohne deſſen Klarheit zu trüben, zu reinſter Harmonie einzuſchmiegen.

In unſerem jetzigen Gebiet nun hat die Malerei es nicht etwa mit Situationen, Empfindungen, Charakteren und Geſtalten zu thun, die mit den Hauptzügen des allgemeinen Naturorganismus und nationalen Charakters in ideale Zuſammenſtimmung zu bringen ſind. Es handelt ſich im Gegentheil um das Particularſte und Einzelnſte in Naturobjecten und menſchlichen Zuſtänden. Dieß Singuläre aber löſt ſich in ſeiner Eigenthümlichkeit oft genug zu ſelbſtſtändiger Form von dieſen weſentlichen Grundlagen los, aus denen es gleichwohl ſeinen tieferen Urſprung nimmt. Und ſolcher Trennung zum Trotz dennoch die lebendige Einheit beider zu Stande zu bringen, ohne irgend der ſpecielleren Charakteriſtik Abbruch zu thun, die Löſung dieſer Aufgabe ſetzt eine Tiefe der Conception und practiſchen Meiſterſchaft voraus, die nur den größten Künſtlern gegeben iſt. Conventionelle Auffaſſungsweiſen und oberflächliches Eingehn vermögen in dieſer Sphäre das Echte in keiner einzigen Rückſicht zu treffen.

Nun finden ſich zwar Landſchaften und ſonſtige Naturgegenſtände genug, von denen wir in der Wirklichkeit ſelber ſchon zugeſtehn, daß ſie in ihrem Kreiſe dem höchſten Ideal entſprechen. Was aber bei dieſer geprieſenen Schönheit am meiſten zu kurz kommt, iſt nach Seiten der Form die lebendige Ausbildung der ſpeciellen Geſtalt in ihrem flüchtigſten Farbenſcheine und Lichtſpiel; nach Seiten der menſchennahen Naturſeele das Heimiſche, Trauliche ganz abgeſchloſſener Oertlichkeiten, überhaupt das Intereſſe für jeden verborgenen Zug, jede eigenthümliche Stimmung in Temperatur, Tageszeit, Witterung, für jedes geheime Lebenszeichen, das die Natur in allen ihren Zuſtänden nur dem Kundigſten in tauſendgeſtaltigem Wechſel giebt. Gerade um dieſes Intereſſe jedoch iſt es auf unſrer Stufe zu thun. Und wie ſich die Innigkeit des Gemüths tiefer durch die Phyſiognomien particulärer Charaktere ausdrücken läßt, ſo auch die athmende Na-

turſeele in jenen Localen, deren Formenſchönheit nicht ſchon für ſich genügt. Dieß Leben, dieſe Beſeelung, innerſt vom Künſtler ſelber durchſchaut, durchfühlt und in geiſtigem Naturweben wiedergeſchaffen, macht dann die Schönheit und Poeſie. Er faßt ſie da am durchdringendſten, wo ſie am ſiegreichſten waltet, wo ihre beſeelende Macht durch das entfeſſelte Spiel zufälliger Formen und Färbungen dennoch hindurchwaltet, dem beſondern Ort, der ſpecifiſchen Geſtalt jedes Hügels und Baums, jedes Wolkenzuges und Lichtblicks ein launenhaft Recht läßt, und doch alles zu einem Leben und Athemzug einigt. Vermag es hierin der Maler ihr gleichzuthun, dann iſt auch ihm der gleiche Triumph gewiß. Dann in ſeinem Bilde kühlt uns der Lufthauch des Meeres, der Wald, der Wieſengrund duftet, die Kiefernadeln rauſchen, die Quellen rieſeln, die Waſſerſtürze brauſen, es flüſtert das Laub, die wetterfeſten Berge ſtehn uralt da, und alles lebt, wie es vor ihm und in ihm lebendig war. Durch dieſes Streben allein ward ſelbſt unter den Italienern Salvator Roſa groß, und Claude Lorrain würde groß geblieben ſein, wenn er die gleiche Vertiefung nicht mit jenem conventionellen Idealiſiren hätte vertauſchen wollen, das letztlich nur dem Laien ſchmeichelt, weil es ihn das nicht vermiſſen läßt, wofür er Blick und Gemüth zu bilden ſo ungern lernt.

Auch Gudin und Blechen, zwei Landſchafter erſten Ranges, ſuchten ſelbſt in Gegenden von Neapel nicht nach den ſogenannt ſchönen Ausſichten. Sie nahmen mit Vorliebe Blicke und Situationen heraus, in welchen ſich die ſpeciellere Naturphyſiognomie nicht durch ideale Linien und Formen, ſondern durch eigenthümliche Charakteriſtik und Lebendigkeit anziehend erweiſt. Auf dieſem Wege würden die Franzoſen überhaupt das Größte erreichen, wenn es ihnen gegeben wäre, mit der langſam aber tiefdringenden Wirkung zufrieden zu ſein, ſtatt ſich in eigner Verwegenheit durch ihr thörichtes Publicum verführen zu laſſen, mehr und mehr nur in ſteigendem Ueberbieten den äußerlich ſchlagenden Effect im Auge zu haben. Wie groß aber dennoch ſtehn ihre Werke neben ſo vielen deutſchen, und namentlich Düſſel-

dorfiſchen Landſchaften vom Rhein und der Eifel, in denen bei allem Schein der Wahrheit und Treue doch der Charakter und Athemzug lebendiger Natur durchgehends erloſchen iſt. Selbſt derer zu geſchweigen, die freilich Gebirgslinien geben, aber ohne eigentliche Berge; Seeſpiegel, Flüſſe und Meer ohne Waſſerelement; Sonne ohne das wirklich wärmende Licht; Tagesſcenen ohne Tageszeit; Clima ohne Witterung; Duft ohne Luft, und nichts in ſeinem eigenen Daſein und Leben.

Für die anderweitigen Auftritte aus dem ehrbar ſtillen oder in Lärm und Luſt aufjauchzenden Volksleben iſt das ähnliche Prinzip von Hauſe aus einleuchtender.

Denn wird nun einmal das Tägliche zum Inhalt, und die gegenwärtige Wirklichkeit zur durchgreifenden Norm genommen, ſo iſt damit ſchon jene Erhebung und Reinigung abgeſchnitten, durch welche die alte Plaſtik und raphaeliſche Epoche zu ihrer, wenn auch nicht übertägigen, doch aber außergewöhnlichen Formenſchönheit hingelangt ſind. Schenken, Hütten, Rathhäuſer, Wohnzimmer und Küchen laſſen ſich nicht, wenn ſie Häuſer, Schenken und Küchen bleiben ſollen, zu Paläſten und Kirchen umwandeln, und Bauern, Trunkene, Zahnbrecher, Marktſchreier, Soldaten, Fuhrleute, ſcheuernde Mägde, Nähterinnen und holländiſche Hausfrauen dürfen nicht die Geſtalt des Neſtor und Achill, der Penelope und Nauſicaa, oder den Ausdruck der Madonna, Catharina, des Petrus, Paulus und Hieronymus haben. Die Anſchauungsweiſe der holländiſchen Meiſter ſteht auch in dieſer Rückſicht ſo vollſtändig an ihrem Platze, daß ſie durch italieniſche Einflüſſe um ſoviel gerade an Gediegenheit verliert, als ſie der Correction durch Griechenland und Rom, die antike Sculptur und katholiſche Kirche in keiner Rückſicht bedürftig wird.

Was die Holländer auszeichnet, iſt eben die freie, ſelbſtſtändige Nationalität nach der religiöſen wie nach der politiſchen Seite hin. Ruhige Bewohner dicht aneinander gedrängter Ortſchaften und Städte, voll Muth, beſonnener Ausdauer und bewährter Kraft, haben ſie, ein Volk nicht von Bauern und Grafen, Baronen, Herzogen und Rittern, ſondern vorzugs-

weise von fleißigen tapferen Bürgern, das Joch der spanischen Herrschaft abgeworfen und den Gewissenszwang des Katholicismus gebrochen. Dieser rechtliche Bürgersinn, diese Kühnheit zur See wie auf dem fruchtbaren Küstenstreifen, den sie dem Meere abgerungen, und immer von Neuem gegen den Andrang der Wellen vertheidigen müssen, dieser ununterbrochen berührige Fleiß, still aber förderſam und belohnend, dieser Ernst fester Ordnung, solider Sitte und ehrbarer, ja selbst versteifender Höflichkeit, diese häusliche Ruhe nach Innen und Außen, diese Liebe für ihr ebenes, wiesengrünes, viehreiches Heimathland, durchschnitten überall von spiegelglatten Canälen, von lustigen Dörfern und reinlich blanken Städten übersäet, und auf diesem befreiten Boden die dankbare Erinnrung an die Begebnisse, Männer und Thaten, durch welche die Freiheit erfochten oder befestigt ward — diese Grundzüge sind die nationale Substanz, aus der sich ein großer Theil holländischer Meisterwerke hervorbildet, und keinen Charakter, keinen Zustand darstellt, der nicht von dieser vaterländischen Seele durchdrungen wäre. Denn auch die Natur mit ihren Wäldern und Wiesen, Weiden und Strömen und dem halbverschleierten Himmel darüber hat hier, rings bebaut, zu Gebrauch und Genuß umgeschaffen und sorglich gepflegt, mehr als irgendwo ein vermenschlichtes Ansehn. So stellen sie auch zu Blumenstücken die schönsten Blüthen in Vasen und Gläser zusammen, oder binden das edelste Obst, Gräser, Aehren, Mohn, Artischocken und Erbsen zu reichen Guirlanden, nicht aus Freude allein an der Pracht der Natur, die alles zu strotzender Reife bringt, sondern als Ehrenbeweis zugleich menschlicher Cultur, die dem Boden durch Klugheit und Fleiß solchen Reichthum von Narcissen, Primeln, Aurikeln, Hyazinthen, Rosen, Tulipanen und Nelken, Quitten, Feigen, Pfirschen, Pflaumen und Aepfeln jeglicher Art zu entlocken weiß. Denn schon zu dieser Zeit sind die Holländer große Blumenliebhaber und geschickte Gärtner. Und mehr noch geht durch die Stilleben ein durchweg menschlicher Zug von Häuslichkeit und Befriedigung. Die Künstler selbst sind sosehr Patrioten, daß sie allem, was sie uns bieten, eine

holländiſche Geſtalt ertheilen, und einen heimiſchen Geiſt einhauchen.

Die Zuſtände, welche ſie nach dieſer Seite hin ſchildern, ſind alle durch menſchlich freie Thätigkeit wohlbedächtig erworben und weitergebildet. Blickt nun aus ihrer Darſtellung nur der nüchterne Ernſt, wenn auch tüchtig und brav heraus, ſo können ſie allerdings leicht an's Proſaiſche ſtreifen. Doch auch gegen dieſe Gefahr liegt ein Rettungsmittel in dem eigenen Volkscharakter. Das Princip der bürgerlichen, religiöſen, politiſchen Freiheit. Die Italiener in den ſchönſten Tagen ihrer Kunſt ſind wahrhaft frei nur im Bereiche der Phantaſie. Die proteſtantiſchen Holländer in der geſammten Totalität ihres Lebens. Dieſe geſicherte Unabhängigkeit läßt nun auch die ganze Welt ſichtbarer Erſcheinungen ihrerſeits gewähren. Der freie Nationalſinn theilt jedem Objecte unbefangen dieſelbe freie Exiſtenz zu, die er für ſich in Anſpruch nimmt. Und doch ſteht dem Holländer die Außenwelt näher als irgend wem. Die Natur vor allem hat er ſich muthig erkämpft; ſie iſt ſein, ein Werk und Lohn zugleich ſeiner Freiheit, ein Gegenſtand ſeiner Liebe, ein Genuß ſeinem Auge, ein Stolz ſeinem Gemüth. Da geht er nun auf jeden Charakterzug ihrer Geſtalt, ihrer Farbe ein, jeder verändernde Lichtblick wird ihm wichtig, jeden Schein und Wiederſchein lebt er mit; er will die Natur nach allen Seiten verſtehen, denn er liebt ſie nach jeder Seite ihres Daſeins. Das Kleinſte iſt ihm groß und das Vergänglichſte erhaltungswerth. Und je heimiſcher ſeine ganze Seele mit der Seele der ganzen Wirklichkeit um ihn her verſchwiſtert iſt, mit je treuerer Luſt er in ſie hineinblickt, um deſto offener antwortet ſie auf jede ſeiner Fragen. Aus dieſer lebendigen Wechſelrede, aus dieſem ſtummen aber innigen Dialog, der, je länger er geführt wird, Beide immer ſympathetiſcher herüber und hinüberſtimmt, ſie gegenſeitig ſich immer reichhaltiger aufſchließen läßt, entſpringen die ſelber freien, innigen, liebevollen, treuen Kunſtwerke dieſer Stufe. Das Hauptintereſſe, das ſie gewähren, iſt der Anblick ſolcher ſeelenreichen künſtleriſchen Vertiefung, ſolcher vorurtheilsloſen Production.

Ein dritter Grundzug hat denſelben Urſprung. Nur der wahrhaft freie Menſch kann durch und durch lebensfroh, behäbig, kummerlos, glücklich ſein. Seine Luſt iſt gründlich, ſein Spott wird nicht bitter, ſein Scherz nicht bißig, und ſelbſt wenn er über die Schnur hinausſchlägt, liegt darin keine Flucht aus der Gedrücktheit, ſondern nur ein Uebermuth im Wohligen ſelber. In einer freien Nation allein, der es wohl ergeht, die arbeitſam und rührig iſt, können als Kehrſeite und Folge Kunſtwerke entſtehn, wie ſie Jan Steen und Brouwer geliefert haben. Es iſt leicht an dieſen Bauern und Fiedlern, dieſen Schenken und Hütten vornehm vorüberzugehn, um ſich ſelbſt im Bilde nicht mit dem Geſindel gemein zu machen. Und in der That, ein ſtattlicher Herr, von van Dyck gemalt, mit Panzer oder Federhut, Schwerdt oder Degen, gelocktem Haar und gekräuſeltem Bart, ſcheint ein Weſen höheren Ranges als die lumpigten Tölpel mit ihrer Bleikanne nnd übelriechendem Knaſter. Dennoch ſitzen ſie da wie die Götter im Olymp, lachend und zankend, ungeplagt von Sorge, Arbeit und Noth, Zerknirſchung und Buße, Beſchränktheit und Enge. Die Welt gehört ihnen. Menſchen ſind ſie, in dem ſichern Gefühl, Menſchen, Bauern oder Bürger, freie Holländer und damit alles in Einem zu ſein.

Zu religiöſer Erbaulichkeit freilich ſind dergleichen Täfelchen nicht beſtimmt. Aber es ſind Kunſtwerke, in Charakteren, Färbung, Umgebung ſo in ſich harmoniſch, ſo für ſich fertig und abgeſchloſſen, ſo ganz eine eigene freie Welt, daß ſie der ausdrücklich religiöſen Weihe nicht mehr bedürfen. Die Harmonie in ſich ſelber, die Hinausgehobenheit über alle Gegenſätze und Widerſprüche, allen Druck und Beläſtigung, die außerhalb der Kunſt das Beſchränkte darniederziehn, dieſer unendliche Einklang giebt ihnen ſchon für ſich ihre Weihe. Denn ſo urſprünglich ewiger, göttlicher Art iſt die Kunſt, daß ſie nun auch jeglichen Inhalt, und mag er der widerſpenſtigſte ſcheinen, wenn ſie ihn nur künſtleriſch zu faſſen weiß, in das Reich der Wahrheit und Freiheit herüberträgt, dem jedes echte Kunſtwerk, was es auch darſtelle, gleichmäßig zugehört.

Doch wir dürfen nicht den Faden verlieren, der uns noch weiter leiten ſoll. Die innerſte Naturſeele, die nationalen Grundzüge, ſahen wir, ſeien die neue Subſtanz, welche auch dieſe Sphäre der Malerei gediegen macht. Je enger der einzelne Meiſter nun ſeine beſonderen Situationen und Figuren von dem Ausdruck dieſes Gehaltes durchdringen läßt, deſto ſtrenger hält er den Typus feſt, den wir hiſtoriſchen Styl genannt haben; je freieren Spielraum er dem Zufälligen, Flüchtigen und Particulären vergönnt, deſto vollſtändiger tritt er in das Gebiet des Genre hinüber. In dem einen und anderen Falle ſtehn ihm Klippen entgegen, die auch unſere Betrachtung umſchiffen muß. Ich meine die landſchaftliche Proſa der gewöhnlichen Natur und das der Form nach Unbedeutende, Alltägliche und Häßliche, oder durch ſeinen Inhalt Rohe, Wüſte und Gemeine im Menſchlichen. Das Zurückführen auf die Naturlebendigkeit und auf nationale Charakterzüge iſt nicht für ſich ſchon zureichend, dieſe Widerſacher zu überwinden. Denn die Natur iſt überall organiſirend thätig, bei jeder Beleuchtung, in jeder Gegend, und dennoch, ſelbſt mit holländiſchem Auge geſehn, vielfach proſaiſch. Es kann auch ganz national und gebräuchlich ſein, daß ein biertrunkner Bauer das Uebermaaß von ſich ſpeit, oder gegen Mauern und Zäune ſein Waſſer abſchlägt, daß er den Dirnen und Weibern unter die Röcke fährt, daß überhaupt die vierſchrötigen Rüpel ſchmauchen und ſaufen, ſich raufen und ſchlagen, aber das bloß Nationale nimmt dieſen ſeinen Bräuchen und Scenen darum noch nicht das Zotenhafte und Widrige, und macht ſie weder poetiſch noch gut. Dieß kann erſt der Maler ſelber vollbringen, indem er der Natur und Wirklichkeit nur ihre wirklich poetiſchen Momente abgewinnt, um ſie in gleich poetiſcher Auffaſſung wiederzugeben.

Die Kunſt unſerer Sphäre geht in Betreff hierauf im Allgemeinen den umgekehrten Weg, als die bisher betrachteten Stufen. Für religiöſe und geſchichtliche Stoffe, wie ich ſchon früher bemerkt, liegt keine vorhandene Außengeſtalt unmittelbar vor. Die Compoſition beginnt im Gegentheil mit der inneren Anſchauung, und blickt dann erſt in die umgebende Welt hinein, um in ihr

für Form, Charakter, Beleuchtung, Stellung und Farbe die geeigneten Motive ausdrücklich zu suchen, oder aus dem bereits gesammelten Vorrath die passendsten auszuwählen. Findet der Künstler, was seinen Intentionen entspricht, desto besser; trifft er nur theilweise, was ihm gemäß erscheint, so muß er aus eigenen Kräften ergänzen. Ueberhaupt, wie er's auch anstellen möge, er muß immer das selber Geschaute mit seiner stets noch davon abliegenden Aufgabe phantasievoll in Einklang bringen. Die holländischen Meister sehen sich, wenn auch nicht jedesmal, doch in den häufigsten Fällen zu der ähnlichen Thätigkeit nicht aufgefordert. Sie schauen zwar ebenfalls aus, weil sie malen wollen, sie malen aber nicht nur, *was* sie erblickt, sondern *weil* sie's erblickt, weil es ihnen in das verwandte Herz und Auge geleuchtet hat. Der Einwurf, dasselbe werde wohl jedem Künstler zeitweise geschehn, stößt diesen Satz nicht um. Die Holländer, schließen wir Rembrandt mit seiner Schule aus, sind Portraitmaler in jedem Felde. Sie malen auch dem Inhalt und Gegenstande nach, was ihnen vor Augen steht. Da wird nun vor Allem die feste *Beschränkung* auf einen enge geschlossenen Kreis von Objecten nothwendig. Denn die Wirklichkeit ist selber schon ungewollt eine Malerei, so voll und ganz, daß wer sie erschöpfen will, nicht in's Weite und Breite umhergaffen darf. Die Form, die Farbe, die eigenste Natur, das Leben und Ableben, Blühn und Verwelken nur einer einzigen Rose ganz sich zum Eigenthum zu machen, — wie schwer! Welch eine reichhaltige Welt jeder Baum, jeder kahle Sandhügel. So reich, daß es unserer geistigen Vornehmigkeit lächerlich klingen muß. Wer nun hat bescheidner und treuer die unerlaßbare Begrenzung sich auferlegt, als die holländischen Meister. Man zähle nur nach, wie viel Blumenarten etwa Huysum oder Seghers und selbst der größere David de Heem gemalt haben. Und so jeder Andre in dem speciellen Gebiet seiner Meisterschaft. Dafür sammeln sie nun aber die ganze Kraft ihrer Anschauung und Seele für das lebendige, unzerstreute Eingehn auf dieß *eine* Gebiet, seien es Hähne und Hühner, oder

Bäume, Hirſche und Hunde, Pferde, Bauern und Schenken, Stillleben, häusliche Scenen oder Eichenwälder mit quelligen Wiesengründen, Gewitterwolken und durchbrechendem Sonnenſchein. Mit dieſer Concentration verbinden ſie die hingebende Unbefangenheit des Blicks und ganzen Gemüths, und werden dadurch Eins mit ihrer Sache. Was die Wirklichkeit in bewußtloſer Charakteriſtik von innen her geſtaltet, was ſie unabſichtlich, doch darum nicht minder maleriſch, mit Farbenreizen umwebt, das faſſen ſie in demſelben Geiſte und Sinn. Sie werden eine zweite Natur, die nun aber mit erwachter Künſtlerſeele und Künſtlerhand ihr Werk noch einmal wiederholt, hinzuthut, was ihm noch fehlte, es abrundet, wo es ſich verlief, und es dadurch zum Kunſtwerk in ſich verſelbſtſtändigt. Dieß unbefangene Eindringen iſt heutigen Tags durch unſere naturfremde Bildung verſperrt. Die Anforderungen vielſeitiger Intereſſen ſchwächen das Zuſammenziehn auf einen Punkt, und mit beſtem Willen bleibt häufig kein anderer Ausweg, als den oberflächlichen Schein ſentimental oder geiſtvoller abzuſchöpfen. Den Liebhabern iſt damit auch ſchon Genüge gethan. Sie gehn noch flüchtiger vorüber und faſſen noch oberflächlicher auf. Aber die Gründlichkeit der Kunſt iſt verloren. Denn wahrhaft beleben kann der allein, der die Seele des Gegenſtandes zu ſeiner eigenen Seele gemacht hat. Verſuchen Sie's nur, und ſtellen einen echten Seemann vor die berühmteſten heutigen deutſchen Seeſtücke, und fragen dann, ob dieß halbdurchſichtige Seifenwaſſer Meerwaſſer ſei, und der Schaum und Rauch kräuſelnd ſpritzende Wellen. Vor Ruisdaal's wenigen Meeresanſichten dagegen wird ihm das Herz aufgehn. Da rauſcht es und hebt und ſenkt und bewegt es ſich, da athmet er Seeluft und Waſſerduft. Für Einen, der wieder lernen will, die maleriſche Natur anzuſchaun und zu genießen, wüßt' ich nichts Beßres als das treue Studium holländiſcher Meiſter. Hat er ſie gefaßt, ſo wird es ihm auch mit der Natur gelingen; ohne dieß Mittelglied ſchwerlich. Denn wie uns echte Portraits auch mit fremden Individuen vertraut machen, weil der Meiſter ſein eig-

nes Verſtändniß erklärend hineingemalt hat, ſo geht es auch hier. Und dieſe Werke ſollten nur den Werth von Copien in Anſpruch nehmen dürfen! Thörichtes Gerede. Wo in vollſter Liebe ein freier Geiſt ſich ganz in ſein Object, ſein Object ganz in ſich verſenkt hat, und nun unzertrennt Beides iſt, und unzertrennt Beides malt, da werden Vorbild und Nachbild nur öde Wörter.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Wodurch nun die Wirklichkeit selbst, außer dem innern Leben, das alle Formen und Züge durchdringt, auch ihre gewöhnlichsten und alltäglichen Erscheinungen zu malerischer Schönheit erheben kann, das ist die Poesie der Färbung. Ich bitte diesen Ausdruck nicht falsch zu deuten, und darunter ein symbolisches Zusammenstimmen besonderer Färbungen mit besondern Gemüthssituationen in der ähnlichen Art zu verstehn, in welcher gewisse Landschaftsmaler die Formen und Zustände der Natur, statt dieselben um ihrer selbst willen darzustellen, nur zum gleichsam lyrischen Ausdruck trauriger Empfindungen gebrauchen. Einen kahlen Seestrand z. B. mit wenigen Felsblöcken im Vorgrunde und einen in sich versunkenen Jüngling oder Mann, vor dem nur das weite stumme Meer sich hinstreckt und darüber ein düstrer Wolkenhimmel und Mondenschein. Denn der Mond spielt bei aller erkrankenden Sentimentalität eine Hauptrolle; sie scheut die Sonnenhelle des Tags, die alle Dinge in ihrer klaren Realität lebendig vor Augen bringt. In solchen Landschaften will dann der Maler nicht das volle Naturleben wiedergeben, das, wenn es nur recht gefaßt wird, in seiner eigensten Seele und Stimmung auch an unsre verwandte Seelenstimmungen anklingt, sondern es ist eine falsche Rührung oder Schwermuth, welche die Natur nur zum Mittel herabsetzt, durch sie die ähnliche Rührung auch in uns zu erwecken. Nur wer sein kleines betrübtes Selbst mehr liebt als die große Natur, kann auf dergleichen Abwege kommen. Die ehrlichen Holländer waren markigerer Art. Wie mit der Form wollten sie auch mit der Farbe nicht anders dichten als die Wirk-

lichkeit ſelber, die uns bald in der formenſchönſten Gegend ein proſaiſches Angeſicht zukehrt, bald das unbedeutendſte Local ſo wunderbar färbt und beſeelt, daß es ungewöhnlich, reizend und zauberiſch wirkt.

Das Hauptmittel der Natur liegt in dieſer Rückſicht bei jedem Stande der Sonne in der Wolkenbildung und der Durchſichtigkeit oder dem leiſe ſchleiernden Dufte der Atmoſphäre. Doch das ätheriſche Weſen ihrer Poeſie iſt ſchwer zu entziffern. Der Muſik am nächſten möchte ich es vergleichen. Es iſt ein melodiſches Weben von Farbentönen, das, auf der ewigen Grundlage geſetzmäßiger Harmonie, mit den Tiefen der Schatten, dem Leuchten der Lichter, dem neckenden Reiz der Reflexe, mit Localtinten, zarteſten Uebergängen und feinſten Nuancen, mit ſcharfen Blitzen und dem abtönenden Lufthauch poetiſch ſpielt, und zu belebenden Rhythmen geſenkt und gehoben in abgeſchloſſener Gliedrung an's Auge klingt. Bald ſtimmen die Töne unmittelbar zuſammen, bald ſind ſie in mannichfaltigen Ausweichungen, ohne die Grundtonart zu verlieren, fortmodulirt; hier fließen ſie ſtill und klar weiter, dort ſcheiden ſie ſich zu verwegenen Diſſonanzen, die jedem Einklang zu ſpotten drohn, und doch ihre kühnere Auflöſung finden; jetzt treten ſie in einfachen Grundzügen auf, dann wieder chromatiſch zerlegt und geiſtvoll verziert; und überall im Ausdrucke verſchieden; tief, groß, männlich und feſt, oder heiter und leicht, ſchmeichelnd und ſanft; beſtimmt und energiſch, oder in elfenartiger Magie herüber und hinüber ſchmelzend und duftend. Auch an Tonarten fehlt es dem Farbenreiz nicht. So breitet bei leichtbedecktem Himmel und doch klarem Licht ein leiſe blauender Glanz ſich über alle Localtöne hin; ſelbſt braune Geſichter erſcheinen heller, alles Roth zarter, das Gluthbraun lichtet ſich; es iſt, als ob Wellenſchaum, Perlen, und ſtatt der Sonne eine Mondſonne leuchtend und doch mild eine unendlich wohlthätige Helligkeit gleichmäßig ausgöſſen. Dann wieder bei andrer Beleuchtung gelbt und bräunt ſich alles, jede Farbe iſt heißer, als würde alles Gold der Welt durchſichtig und ſchiene wie ein Glutduft wärmend über Wolken und Erde. Der vollſte Reichthum aber entwickelt ſich erſt,

wenn alle Extreme der Wärme, der feurigen lodernden Gluth, und wieder das Kältere, Kühle, Dämpfende, ja selbst das Giftige hervortreten, und nun doch ein lebendiges Gleichgewicht, indem es jedem sein Recht vergönnt, zu wirkungsvollster Aussöhnung durchgreift.

Nun thut zwar die Farbe für sich noch nicht alles in allem. Sie muß sich an der charakteristisch lebendigen Form ergänzen. Doch *sie* allein kann das geistige, wie das natürlich beseelte Leben mit allen seinen Stimmungen und Leidenschaften vollständig an's Licht fördern, und der Empfindung erfaßbar machen. Und sie vermag mehr noch. Unter einem gleichmäßig bedeckten grauen Himmel hilft selbst die schönste Gestalt nicht. Alle Localfarben treten gesondert auf, eine neben der andren; die Schatten sind allerdings tief, aber die hellen Lichter fehlen, nichts leuchtet und glänzt, die Farbenwärme, die Uebergänge, die Scheine und Wiederscheine, die Contraste und Vermittlungen, die Seele, das Leben sind fort. Alles wird trübe, reizlos und nüchtern, nichts schimmert, duftet und spielt. Und ein wolkenlos klarer Himmel bei schleierlosem Sonnenschein giebt hier im Norden besonders die gleiche Prosa. Dagegen hat z. B. das Land eine halbe Stunde hinter Wittenberg gewiß an sich selbst betrachtet, das gewöhnlichste Ansehn, und doch bin ich in einer Beleuchtung und Färbung hindurch gefahren, durch die es zur interessantesten Landschaft ward. Ein früher Morgenlichtduft flog über die Ebene hin, die sich am Horizonte mit den Wolken verwebte. Weitere Fernen, erst bläulich grau, belebten in günstigen Augenblicken sich nach und nach zu wunderbar zarten violetteren Tönen, während die Waldstrecken und Baumparthien des Mittelgrundes, in grauem Weidengrün, gegen die Conturen hin silberweiß angehaucht, sich in lieblicher Reinlichkeit von den dunkleren Gründen abhoben; und nun davor nichts als ein Rain und Steg, doch in schärferem Licht und tieferen Schatten alle Töne vom grauen, gelblichen Erdreich und warmbraunen Moose hindurch bis in's saftige Grün spielend; und über das Ganze verbreitet der Wolken-

ſilberſchimmer der weder ganz verſchleierten noch hell durchbrechenden Sonne mit immer neuen Beleuchtungszaubern, und dazu die energiſch ausgeſprochene Jahreszeit und Situation der Natur, das ſichtbare Leben und Treiben des kühl erquickenden Morgenduftes nach heißen Tagen und friſchem Regen zu Nacht, — dieß zuſammt in vollendetem Einklang gewährte den maleriſch befriedigendſten Genuß. —

Ebenſo werden die Meiſten ein faſt unabſehliches ebnes Kornfeld für noch proſaiſcher halten. Sehn Sie es nur in der rechten Beleuchtung. Reifende Saaten rings um Sie her, bei Gewitterhimmel und hellen Lichtblicken. Welch eine Farbenwelt. Das Aehrenmeer im Schein der durchleuchtenden Sonne in gelblichem Golde wogend, und doch wieder von zarter Milchweiße überflogen, dazwiſchen noch graugrünlich ſchimmernd, und gegen den Boden die dichteren Halme in immer glühenderem Braun; das Alles zwar abgeſetzt, doch verſchmolzen durch Uebergänge, und wechſelnd ſichtbar im Hauch und Wehen des darüber hinſtreichenden Windes; hier ein Schattenſtreifen ziehender Wolken, dort ein blendender Lichtſtrich, und auch dieſe Gegenſätze wieder vermittelt; und weiter und weiter bis zum weſtlichen Horizont, wo ſich blauſchwarzes Gewölk drohend emporgethürmt in kecker Schärfe abſchneidet von den Lichtebenen des Korns, und ſelbſt dieſe Contraſte durch Luft und den weißlichen Schimmer im Schwarz der Wolken wie im Gold der Aehren, durch zitternd warmen Sommerduft, Zwiſchenſcheine und Abtönungen in unbegreiflicher Harmonie. Wer in ſolcher Landſchaft das Sommerliche, Reifende, Gewitterſchwüle ganz zu faſſen, ganz in ſolcher Farbenſtimmung wieder zu geben verſtände, würde ſicher ein in ſich poetiſches Werk zu Stande bringen. Und dergleichen unſcheinbare Gegenden malten die holländiſchen Meiſter häufig. Einen Dünenhügel mit dem fahlen faſt ſandfarbigen Strandhafer; einen Fahrweg, der an Bäumen, Gebüſch und Hütten vorüber dem naheliegenden Dorfe zuführt; eine flache Stadtgegend, mit Bleichen, Wieſen und Aeckern; eine Walddurchſicht; eine Waſſerfläche mit weidenbebuſchtem Uferrand; oder kommt

es höher hinauf, Gebirgsgegenden mit Waldmühle und Wasserfall. Welch ein Künstlerauge jedoch, welche Farbenseele brachten sie als Zubuße mit; welchen Sinn, in dem Gewöhnlichsten die geheimsten Reize zu suchen und aufzufinden, die jedem Minderbegabten unzugänglich und für immer verloren bleiben. Sie beweisen für wen die Natur selbst da noch, wo sie am ärmsten erscheinen mag, mit solchem Reichthume ausgestattet ist, daß ein Menschenleben zu schnell verläuft, um ihn ganz zu ergründen.

Mit Portraiten und Scenen, deren Gestalten nichts für sich haben als die Lebendigkeit des nationalen und individuellen Charakters, verhält es sich ähnlich. Auch hier kann das Prosaische, und dem verwöhnten Auge in Formen Widerwärtige durch den außergewöhnlichen Reiz der Färbung nicht nur vergütet, sondern malerisch zur Naturdichtung erhöht werden. Wie könnten sonst Gemälde von Adrian Brouwer, Ostade, Jan Steen, oder gar von de Keyser, Metzu, Terburg und Peter van Hooghe auf dem freien Gipfel der Kunst stehn, wenn diese Maler nicht mit der Wahrheit des Lebens alle Geheimnisse der Färbung zu verbinden gewußt hätten. Was uns die düsteren Wirthsstuben und Trinkhöhlen sonst unerträglich macht, der Dunst der Getränke, der Tabacksqualm, der Rauch der Kamine und brodelnden Kessel, diese stockige, dumpfe Atmosphäre wird in Brouwer's oder Ostade's Meisterwerken für sich schon ein Wunderreich; ein neuer weltlicher Heiligenschein, der alle Gestalten weiht und beseelt. Das deutlichste Beispiel aber liefert uns Rembrandt, der selbst in religiösen Stoffen die bäurischen Formen und Physiognomien ohne Phantastik in solche Zauberspähre herüberträgt, daß seine Gebilde uns Mährchenträume bedünken könnten, wenn wir sie nicht zugleich doppelt als Mährchen anstaunen müßten, die das poetisch wachste Studium der Natur zu ihrem hauptsächlichen Quellpunkt haben.

Die künstlerisch vollkommensten Werke der ähnlichen Art bleiben jedoch für prosaische Augen ein unlösbares Räthsel. Unsere oberflächliche Aufmerksamkeit hält nur die gewöhnlichen

Farben feſt, oder wird durch frappante Effecte beſtochen, von denen wir ſelber zugeſtehn, ſähen wir ſie gemalt, wir würden ſie als unnatürlich verwerfen. Am leichteſten noch faſſen wir eine Beleuchtung auf, in welcher ſich jede Farbe direct als blau, roth, gelb oder grün giebt, und iſt nur im Allgemeinen die Harmonie nicht geſtört, ſo glauben wir das Colorit um ſo höher preiſen zu dürfen, je brillanter dieſe Unterſchiede in ihrem diſtincten Localton hervorleuchten. Die älteren Niederländer erſcheinen Vielen um deswillen gerade als die größten Meiſter. Der zarten Uebergänge aber, der feinen Nüancen, der unendlichen Stufenleiter der Mitteltöne, der Abtönungen durch Luft und Entfernung, des Saftes, Glanzes und Schmelzes, der Gluth oder Kälte achten wir ebenſowenig als der Spiele des Helldunkelns und der Reflexe, während wir hohes Licht und tiefe Schatten wohl zu erkennen wiſſen. Ueberhaupt verſtehn wir den Grundton einer Färbung um nichts mehr, als es uns mit unmuſikaliſchen Ohren ohnmöglich wird, herauszuhören, ob ein Muſikſtück in C oder G, Es oder As Dur geſetzt iſt, wieviel hierauf auch für den ganzen Charakter und Ausdruck ankommt. Solcher Grundtöne aber, die ſelbſt nur wieder eine Nüance ſein können, und doch eine ganze Farbentonart bilden, enthält die Natur einen unermeßlichen Reichthum, und jedem entſpricht eine beſondere Stimmung. Achten Sie nur einmal recht feſt darauf, wie oft daſſelbe Geſicht durch wechſelnde Färbung einen durchweg anderen Ausdruck erhält. Auffallender noch zeigt ſich das gleiche Schauſpiel auf dem Meer, es müßte denn bei wolkenloſem Himmel Windſtille eintreten. Iſt dieß nicht der Fall, ſo verändert jeder leichteſte Wolkenſchatten, jeder neue Lichtblick die Farbe des Ganzen, und dieſer Wechſel wiederholt ſich in tauſend Modificationen in jeder einzelnen Welle. Es giebt nach dieſer Seite nichts Beweglicheres als das Meer. Bald iſt es grau, bald wieder grünlicher, dann bläulich, oder gelblicher, oder ſpielt auch in's violette hinüber bis es in ſchattenſchwärzliches Dunkel verſinkt. Selbſt größere Ströme ſchon haben die ähnliche Mannichfaltigkeit. Nun ſagt dem einen Maler dieſe,

dem anderen eine andere Farbenſtimmung vornehmlich zu; der dritte findet ſich in dieſer wie in jener gleichmäßig heimiſch. Jeder, ſeinem individuellen Charakter nach, lebt ſich in einen weiteren oder engeren Kreis hinein; er macht ſich ihn ganz zu eigen, ſieht, fühlt jede Seite und leiſeſte Schattirung, und ſchafft in dieſem beſonderen Elemente wie die Natur ſelber. Hauptſächlich die großen Coloriſten gehen auf Farbenſituationen los, in welchen die verſchiedenen Töne in ihrer leicht faßbaren Beſtimmtheit zurücktreten, und ſich neu aus dem Grundton einer beſonderen Nüance färben. Durch dieſen Einen Ton ſpielen dann die übrigen gleichfalls hindurch; alle ſind da, doch keiner ſtellt ſich für ſich heraus. Wie wenn ſie nur eine der Regenbogenfarben auf ein zweites Prisma fallen laſſen. Wer nun dieſe feineren Unterſchiede nicht zu bemerken gewohnt iſt, glaubt nichts als eine monotone Fläche vor ſich zu haben, und begreift den Jubel der Maler nicht, wenn ſie in Entzücken über die unerſchöpfliche Fülle, den Reiz, das geiſtvolle Leben gerathen. Das unſagbar fließende Uebergehn, Untertauchen und wieder Aufblitzen beſonders, den Muth der Contraſte, die Kühnheit der Probleme, die Löſung, die nur der Genius giebt, erkennen die Laien faſt niemals. Doch ſtatt ſich nun ſtill zu beſcheiden, ſind gerade die Unerfahrenſten gleich mit dem Vorwurf der Unnatur bei der Hand. Wie oft habe ich das lehm- oder ſandgelbe Erdreich mit den bräunlichen Schatten, das fahle Graugrün in dem Baumwerk und das Verweben und Abſtufen dieſer Farben in Goyen's Landſchaften als monoton oder unwahr verunglimpfen hören. Und wie reich und wahr zugleich iſt dieſer köſtliche Meiſter. Wer nur einmal mit klugem Auge auf den Dünen der Nordſee in der Umgegend von Scheveningen bei halb blauem, halb grauem Septemberhimmel geſtanden hat, wenn die erſten Herbſtnebel ſchon Nachmittags ziehen, der lernt jenen Meiſter wie den verwandten Salomon Ruisdaal ſchätzen, und ſieht nun auch anderwärts die ähnlichen Färbungen. Aber den größten Coloriſten ergeht es am Schlimmſten. Was wird nicht bei Rubens in ſeinem blonden Fleiſch über die blauen Töne

und dann wieder über das plötzlich aufgesetzte Zinnoberroth gescholten, als über Sünden gegen Natur und Geist. Und doch bedurfte es eines solchen Geistes, um die Natur so ganz zu treffen. Nun gar erst Rembrandt. Welch ein Schmutz, welche Sudelei! Und doch ist kein Edelstein leuchtender als dieser Schmutz, keine tropische Pflanze saftiger als der Saft seiner Farbe, und keine Goldtresse und Quaste glitzernder, blitzender als seine Franzen, Troddeln und Ketten.

Es giebt zwei Arten des Hochmuths, die unbegreiflich blieben, wenn man nicht voraussetzen dürfte, die sich des einen und des anderen schuldig machen, thun unschuldig was sie thun. Ich meine die Verkehrtheit, in der so Viele mit dem Eingeständnisse, nichts von der Sache zu verstehn, dennoch über alle letzten Spitzen der Kunst und Philosophie schlechthin urtheilen und aburtheilen, d. h. ihre in dieser Hinsicht ganz beschränkte Persönlichkeit hinaussetzen über die unendliche Schönheit in Farben und Tönen, und die wahrhafte Höhe des begreifenden Denkens. Durch diesen Neid des Hochmuths müssen die echten Coloristen besonders von denen leiden, die mit Ideal, Erhabenheit, Geist, Gemüth, und wie die Lieblingswörter noch weiter lauten, am zungengeläufigsten um sich werfen. Eyerdingen kann euch ein Urgestein so steinig hinstellen, als die große Natur es nur irgend gethan hat; er läßt euch einen Strom so niederbrausen, daß euch die Ohren gellen würden, wenn ihr nur hören könntet, was ihr nicht zu sehen versteht. Und mit nichts als mit armer Farbe. Wer sich aber zu vornehm dünkt für Studien, Aufmerksamkeit und Liebe, wer sich mit der Beruhigung: das gefällt mir nicht, bequemlich zufrieden stellt, wer sich nicht hineinschaut in jeden Meister, und je weiter er von ihm abliegt, um so mehr, und dann herausblickt in die Natur, sieht, abwartet, vergleicht, voll Ehrfurcht vor Beiden, vor Kunst und Natur, der wird die Hauptwerke unsrer Epoche nie gründlich genießen lernen. Das mag er auf seine Gefahr. Er soll dann aber nicht mitsprechen von Naturwahrheit und Kunst. Es wäre wenigstens seltsam, wenn sich der Blick der

naturnahsten Künstler leichter irren müßte, als die, deren Auge und Begabung zu allem besser als zur Malerei mag befähigt sein. Schon Goethe, obgleich er mehr Sinn für das Malerische in der Natur als in der Kunst selber hatte, erzählt, er sei früh der Gewohnheit gefolgt, Landschaften mit dem Auge dieses oder jenes Meisters zu sehen. Dieselbe Angewöhnung, das gleiche Studium kann ich Ihnen in Bezug auf Colorit nicht dringend genug empfehlen; die irgend ausgezeichneten Holländer, mögen sie ihre Gegenstände im Geiste des historischen Styls oder des Genre auffassen, sind fast durchweg vorzügliche oder mindestens tüchtige Coloristen.

Am wirksamsten jedoch tritt die Poesie der Färbung beim Genre auf. In der cölnischen und eyckischen Schule spielt sie zwar eine bedeutende Rolle. Doch wie jede äußere Erscheinung bleibt sie zurückgehalten von dem künstlerisch religiösen Ausdruck, der den alleinigen Mittelpunkt giebt. Jetzt stellt sie sich um ihrer eigenen Schönheit willen dem Auge dar. Der in Luft und Licht poetische Farbenschein wird für sich selber Zweck und erweist sich nach zweien Seiten hin unerläßlich. Die flüchtigsten Situationen, die lebendigen Aeußerungen des schwindenden Augenblicks sagen dem Genre vor allem zu. In dem momentanen Athemzug aber und Mienenspiel der Physiognomien und Stellungen, in den aetherischen Spielen des Lichts und der Luft kann nicht die Zeichnung, sondern die Spitze des Colorits allein mit der Wirklichkeit in genügendem Grade wetteifern. Auf der andern Seite ruft die dem Genre eigenthümliche Particularität jeder Form, je weniger sie der Gestalt nach sich reinigen und zur Schönheit erheben soll, den schmeichelnden Reiz und die geistigeren Zauber der Farbe zur Hülfe. Wo die Form nicht adelt, muß, wie schon früher bemerkt ist, das Colorit dieß Geschäft übernehmen. Die Nothwendigkeit auch dieser Richtung für die Malerei ist durch nichts schlagender darzuthun, als durch die Ausbildung des Genre, das keine andere Kunst zu solcher Höhe zu erheben im Stande ist.

Dessenohngeachtet bleibt noch ein wichtiger Punkt übrig.

Die holländiſchen Meiſter in ihrer portraitartigen Vorliebe für das Vorhandene ſcheinen ſich oft ins Gemeine und Anſtößige zu verlieren. Iſt ihre Färbung nun in der That poetiſch, ſo kann ſie nur in herben Widerſpruch gegen den wüſten und niedrigen Inhalt treten, den ſie zur Anſchauung bringt. Was haben die läppiſchen Marktſchreierſcenen, was hat das Ausſchneiden der Leichdornen, das Zahnausreißen, die rohe Trunkenheit und Schlimmeres noch mit den Naturmelodien der Farbe zu ſchaffen. Die Natur kann ſich unſchuldig mit jeder Lieblichkeit ſchmücken. Das menſchlich Widerwärtige aber durch die gleiche Poeſie der äußeren Erſcheinung beſchönigen wollen, heißt das Uebel ſtatt es zu beſſern nur ärger machen. Denn nichts wird künſtleriſch verletzender, als eine an falſcher Stelle vergeudete Schönheit. Wie dürfen wir, von menſchlicher und aeſthetiſcher Seite her, Künſtler mit gutem Gewiſſen rühmen, die ihr Leben damit zubringen, ſich nur in Gemeinheiten mit ganzer Seele hineinzuempfinden, um ſie recht naturgetreu malen zu können. Wurde Jan Steen nicht aus Freude an dieſem Getreibe ſelber zum Schenkwirth, der noch mehr trank als ſeine Gäſte, und oft nur malte, weil er bezahlen mußte? Und auch dem Adrian Brouwer war nur in Kneipen wohl, ſo daß er ſeinen ſchlechten Lebenswandel mit einem vorzeitigen Tode zu büßen hatte. — Mit wie ſcheelen Blicken nun aber auch Paſtoren an ſolchen Zuſtänden und Auftritten vorübergehn, wir, die wir anders organiſirt ſind, finden uns ſelbſt in der Wirklichkeit nicht jedesmal davon abgeſtoßen. Sie ſtimmen uns häufig zum hellſten Gelächter. Und nicht etwa, weil wir zur Schadenfreude neigen, oder einem unbewußten Hange zum Sinnlichen und Unreinen Folge geben, ſondern der comiſchen Züge wegen, die dabei zum Vorſcheine kommen. Denn wie das ſonſtige Leben ſchon vor aller Kunſt die höchſte Tragik entfalten kann, ſo trägt es auch die tiefſte Comik ſchon willenlos in ſich. Es wäre ſonſt unmöglich, bei aller eigenen Plage und Noth, ja ſelbſt beim Anblicke fremder Leiden und Gefahr unverſtellt aus innerſter Seele und vollem Herzen zu lachen. Sie ſehen

wen fallen, er kann ſich beſchädigt haben, Sie ſpringen ihm hülfreich bei, trotz dem aber unter gewiſſen Umſtänden, Sie mögen nun wollen oder nicht, müſſen Sie lachen. Und erzürnt er ſich gar erſt, kann es geſchehn, daß Sie doppelt ausbrechen. Nicht um ihn zu kränken, nicht weil er ſich Leid's zugefügt: ſein Fallen, ſein Liegen, ſein Zorn iſt allzu comiſch. Nur dergleichen Züge ſind es, durch welche die holländiſchen Meiſter aus der nüchternen Ernſthaftigkeit der vornehmeren Geſellſchaft heraus auf die Jahrmärkte, in die Dörfer und Trinkſtuben gelockt werden, wo außerdem die urſprüngliche Menſchennatur noch ihre unzerſplitterte Kraft bewahrt. Malen ſie deshalb in dieſem Kreiſe Bäuriſches und äußerlich Rohes, ſo hat ihr froher Humor ſie dorthin gezogen, und ihren Pinſel zu dem Zauberſtabe gemacht, der auch dieß Element zur echteſten Poeſie verwandelt. Sie ſind darin von einem unbefangenen Genius der Laune, wie Shakespeare, wenn er uns durch Rüpel ergötzt, oder Fuhrknechte und Muſikanten in Scene bringt. Das alles ſind Dinge, die man nicht mehr ſollte zu ſagen brauchen, und muß ſie doch immer von Neuem wiederholen. Ein tüchtiger Humor iſt eine gottgeſegnete Gabe. Wenn die ernſthaften Leute in biſſiger Beſſerungsſucht losfahren, weil ſie einen Feind vor ſich ſehn, den ſie ſelber kaum los werden können, ſchlägt der Humor nicht gallicht drein; froh und frei ſteht er in glücklicher Ruhe darüber. Das Wahre und Beſte iſt ihm für immer feſt und geſichert. Wie ſollten ihm Uebermaaß, Albernheit und alle die kleinen und großen Gegenſätze von Sinnen und Geiſt, Wollen und Vollbringen, Abſicht und Mittel, und die Widerſprüche des Endlichen zuſammt etwas anhaben können: er ſieht ſie ſich in ſich ſelbſt zerſtören. Und weshalb ſollt' er ernſtlich klagen oder ſich zu ſchwerfälligem Tugendeifer erhitzen. Nichts Großes und Wahres iſt ihm gefährdet. Was zuſammenbricht, weil ſich's nicht halten kann, iſt das Vergänglichſte und Nichtigſte ſelber. Wer wird da herbeilaufen, um es wieder auf die Beine zu ſtellen. Daß es ſich auflöſt in ſeinem Nichts, das iſt die Luſt

des Humors; daß er es für mehr nicht hält, als es Werth hat, läßt ihm die Harmloſigkeit; daß ihm daran kein wahrer Gehalt verloren geht, giebt das frohe Jauchzen der Seele. Wenn Tölpel ſich wechſelſeitig den Schädel blutrünſtig klopfen, deſto beſſer! Was ſchadet's am Ende. Ein Bartſcherer klebt mächtige Pflaſter darauf, und ſie ſchütteln ſich morgen als Brüder die Hände. Wenn ein ehrſamer Bauer ſich einen Feiertag machen will, kein Billiger wird es ihm wehren. Nun meint es der arme Schelm jedoch allzu redlich, und füllt ſich gar wacker an. Es dauert nicht lange, ſo faſelt er, die Luſt wird zum Streit, das Gezänk zur Schlägerei, doch kaum will er ausholen zum entſcheidenden Hiebe, da verſagt die Natur, und er windet und plagt und quält ſich in der Angſt des Leibes und der Seele. Die Anderen ſchüttern vor Lachen, und iſt er nur irgend ein tüchtiger Cumpan, ſo thut er desgleichen. Oder es wird einem Jungen ein kranker Zahn ausgebrochen. Dieß thut allerdings weh. Schreit aber der Flegel, als brennte das Haus, als ſeien ihm Vater und Mutter und alle Geſchwiſter geſtorben, als hätte der Böſe ihn ſchon beim Kragen, ſo ſchelten wir höchſtens nur, wenn uns der Lärmen die Ohren betäubt. Der Zahn iſt heraus, und der ſtämmige Burſche lacht ſelber mit. An ſolchen Scenen ſtärkt ſich der holländiſche Humor und faßt in ihnen zugleich die Naturkraft im Guten und Schlimmen mit ſo heitrer Wahrhaftigkeit, daß nur ein trübſeliger, betſüchtiger Geſell ſich nicht daran höchlich erluſtigen kann. Denn was greift bei echten Menſchen wirkſamer ein, als urſprünglich Menſchliches, unverzerrt, unverziert, klar und offen vor Augen gebracht. Gerade dieſe Meiſter wären geeignet, uns von der heutigen Prüderie und kränklichen Rührbarkeit zu befreien. So männlich ſind ſie, ſo unbefangen und keck. Derſelbe Grundzug beſeelt nun auch die Charaktere, die ſie vorſtellen. Man ſieht es beim erſten Blick, mit dem Schlimmen ſei es ſo ſchlimm nicht gemeint, und ſelbſt in Schmerzen und Unfällen bleibt noch ein Beiklang wohlgemuther Behaglichkeit übrig. In der That ſind es eigentlich herzbrave Leute; nur in der Sonntagsluſt, im

Uebermuthe laſſen ſie auch den Auswüchſen der Laune und des Genuſſes Raum. Sie wüthen im Tanz, ſie übernehmen ſich, ſie zanken, ſie raufen, doch wieder nüchtern, ſind ſie redliche Nachbarn, gute Väter und Gatten. Und die liederlichen Geſellen haben wenigſtens durchtriebenen Witz und Humor genug, um über ſich ſelber erhoben zu ſein, und ſich nur im Elemente ſorgloſer Freiheit befriedigt zu fühlen.

Dieſe Urſprünglichkeit fehlt *unſeren* Bildchen ähnlicher Art faſt gänzlich. Das gemeine Volk, das der Maler hier zu Lande copiren kann, hat allerdings treffende Einfälle, aber wenn auch nicht jedesmal ſchlechte Witze, doch Witze der Schlechtigkeit, eine Luſt im Herabziehn und geiſtigen Zerſtören, eine freche Malice und dauernde Gemeinheit. Das von Natur her Frohe, Gute und Harmloſe bildet nicht die poſitive Grundlage. Die Künſtler nun geben die Charaktere und Situationen wohl luſtig und ſcherzreich wieder, doch größtentheils ohne hinzu zu gewinnen, was ihren Urbildern abgeht. So kann uns denn auch vor dieſen Werken nicht frei und behaglich werden. Das Spotten, Geifern, die herzloſe Schadenfreude erſcheinen als feſter, bleibender Zuſtand. Es iſt der Wiederſchein einer falſchen Bildung, welche ſich an die Stelle der echten Menſchennatur und Comik geſetzt hat; ein proſaiſches Spaßen, das nur auf dürrem Sandboden national werden kann. Selbſt Thorheiten, die weit über dieſen Kreis hinausgehn, ſind deshalb ebenſowenig mit vollem Humor gefaßt. Der Don Quixote z. B., wie er über dem Leſen der Ritterromane verrückt wird, iſt ein ſehr beliebtes hieſiges Genrebild; in Farbe gut, von geſchickter, fleißiger Ausführung. Nichts leider iſt fortgeblieben als Poeſie und Humor. Wir dürfen, wie er ſo daſitzt, nur ein ernſthaftes Mitleiden fühlen mit dem armen, verdorbenen, alten Mann. Es wäre ſchadenfroh, wollten wir lachen. Wie oft dagegen läßt ihn Cervantes zum höchſten *Ergötzen* des Leſers jämmerlichſt bläuen, zerſtoßen, zerſchlagen! doch wie großartig wußte er ihm zugleich allen Adel und Glanz zu bewahren, den Ehre, Muth und Tapferkeit irgend verleihn können. —

Dieß wären die Hauptgesichtspunkte, von denen aus wir die Meister unserer Stufe beurtheilen müssen. Ich habe sie mit Absicht weitläufiger behandelt, weil sie nicht Jedem unmittelbar geläufig sind, und ich das Meinige beitragen möchte, Ihnen den tieferen Genuß auch dieser Sphäre zu erleichtern.

Jemehr wir nun aber von den Künstlern, die sich in ihr hervorthun, die Zurückführung aller Zustände, Charaktere und Gestalten theils auf das allgemeine Naturleben und die nationalen Grundzüge, theils zu durchgreifender Gediegenheit das sinnvolle Eindringen in die äußere Form und innere Seele jedes Gegenstandes forderten, und außerdem die reiche Poesie des Colorits und wo es nothwendig schien den freisten Humor verlangten, um so enger wird der Kreis derer, welche den Anspruch machen dürfen, als Meister ersten Ranges zu gelten. Rembrandt, Paul Potter, Everdingen, Ruisdaal, Brouwer, Jan Steen, David de Heem und wenige Andre stehen auf dieser Höhe. Die Meisten unter ihnen hatten Nachfolger oder directere Nachahmer. Auch diese sind zum Theil noch Künstler trefflicher Art. Sie sehn jedoch gleichsam nicht mit eigenen Augen, und malen kaum mehr mit eigener Hand. Die lebendige Energie der Auffassung, das selbstständige Schaffen geht ihnen ab. In einem Gebiete aber, in welchem der ursprüngliche Blick und die originale Behandlung zum wesentlichen Erforderniß werden, gebührt den Nachtretern ein fast noch geringerer Ruhm als in Sphären, deren Inhalt selbst schon den Künstler hebt.

Andere wieder halten sich zwar schlechthin unabhängig, und könnten ihrer Virtuosität nach das entfernteste Ziel erreichen; denn ihre Hand ist sicher, ihr Auge gründlich, ihre Darstellung wahr und getreu. Doch sie begnügen sich schon mit dem Ernsthaften und Tüchtigen im holländischen Volkscharakter, und dringen nicht bis zum eigentlich Poetischen vor.

Die gleiche heimische Prosa treibt noch einmal eine neue Reihe nach Italien hinüber. Wozu sie jedoch daheim nicht befähigt waren, gelingt ihnen im Auslande ebensowenig, und sie

müſſen auf dem unbekannteren Boden mehr noch mit fremden Ackergeräthen pflügen.

Ein letzter Kreis endlich wendet ſich zu Haus am liebſten auf's Häusliche, und wiederholt auch in techniſcher Ausführung den emſigen Fleiß, die nette, reinliche Zierlichkeit, das Zarte und Feine, doch mit der Eleganz dieſer Treue verbindet ſich weniger und weniger die innere Wucht, die glückliche Laune, der Genius und Blitz der Begeiſterung. —

Zwei und zwanzigste Vorlesung.

Die ersten Vorträge waren allgemeinen Erörterungen gewidmet, um uns zunächst von dem Beruf der Malerei eine Vorstellung zu geben, wie sie erforderlich ist, wenn das Verständniß des geschichtlichen Verlaufs, der unseren Gegenstand ausmacht, nicht oberflächlich und äußerlich bleiben soll. Es ist überhaupt an der Zeit, endlich einmal von der falschen Scheidung zurückzukommen, in welcher die Theorie und Geschichte der Künste einander immer noch hartnäckig gegenüber gestellt werden. Die wahrhafte Theorie muß die innerste Natur jeder Kunst wirklich erkennen, und soll die Geschichte nicht als ein bloßer Conner des Zufalls erscheinen, auf dessen Faden zwar köstliche Perlen, doch in sinnloser Folge der Größe, Gestalt und Farbe sich aufreihn, so kann sie nichts andres entwickeln, als den Inhalt und die Formen, die durch das eigene Wesen jeder besonderen Kunst bedingt sind. Die einseitigen Theorien allein stimmen nicht mit der Kunstgeschichte zusammen.

Für die deutsche und niederländische Malerei nun haben wir als Zeit der Vollendung die Hauptperiode vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts vorzugsweise in's Auge gefaßt. Die vorangehenden Epochen blieben mehr oder weniger von den Einflüssen des altrömischen und byzantinischen Typus abhängig, so daß wir hauptsächlich

auf dieſe zurückgehen mußten. Um deſto eifriger waren die Zuſtände zu betrachten, aus welchen die Culminationsperiode hervorgeht, und die Richtungen zu charakteriſiren, in denen ſie fortſchreitet.

Als Abſchluß endlich kommt es jetzt nur noch darauf an, durch eine detaillirtere Ueberſicht einerſeits alles bisher Angedeutete in ſchärferer Beſtimmtheit und localerer Phyſiognomie heraustreten zu laſſen, andererſeits für den ſachgemäßen Entwicklungsgang die aufhellenden Geſichtspunkte und erweiſenden Begründungen aufzufinden.

Wenn wir unſerem anfänglichen Zwecke getreu ſein wollen, darf ich jedoch in keiner dieſer Rückſichten auf äußere Vollſtändigkeit Anſpruch machen. Wir haben aus den vielfach zerſtreuenden Thatſachen nur die Hauptzüge jeder Stufe in ihrem fortleitenden Zuſammenhang theils ſichtbarer für die Anſchauung, theils für das Denken faßlicher ans Licht zu ſtellen.

Das Mißliche dieſer Aufgabe dürfen wir uns nicht verhehlen. Ich möchte im Gegentheil bitten, die Schwierigkeiten, die ihrer Löſung im Wege ſind, hoch genug anzuſchlagen. Denn jeder umfaſſenderen Charakteriſtik treten nicht nur Ausnahmen und Abweichungen, ſondern auch ſcheinbar widerſprechende Einzelnheiten entgegen, die zu erwähnen die nöthige Gedrängtheit verbietet. Da iſt nun ſogleich den vielſeitigſten Einreden Thür und Thor geöffnet. Denn die Meiſten halten ſich, ehe ſich ihnen das Durchgreifende aufſchließt, an Einzelnheiten. Hiezu geſellt ſich dann noch eine andre Gefahr. Jede tiefere Auffaſſung iſt ſchlechthin durch eigenes Mitleben, Sehen und Wiederſehen bedingt. Wer kann dieß für alle Stufen und Meiſter erreichen. Doch ſelber beim beſten Glück bleibt immer das Hinderniß übrig, daß gerade während des Zuſammenfaſſens der bunten Eindrücke meiſt der erneute Anblick fehlt, und nur durch das Gedächtniß erſetzt wird, für deſſen Treue es vor allem in dieſer Sphäre keine Gewähr giebt. Wären Bilder wie Bücher, die man ausſchreiben oder wieder aufſchlagen kann; Kirchen, Rathhäuſer, Privatſammlungen, öffentliche Gallerien

wie Bibliotheken, deren Schätze zu leihen und in wiederholter Muße zu ſtudieren ſind, — das Geſchäft würde um die Hälfte erleichtert, und die Garantie eines günſtigen Reſultats noch einmal ſo ſicher.

Dennoch halte ich unſre Behandlungsweiſe für die erſprießlichſte Art, in das Studium unſeres Gegenſtandes gründlich hineinzuführen. Echte Kunſt iſt hiſtoriſch nur da allein kennen zu lernen, wo ſie in ihrer urſprünglichen Kraft wirklich vorhanden war. Zu dieſem Zwecke muß, wer zum erſtenmale herantritt, den Blick ausſchließlich auf die Gipfelpunkte jeder Epoche heften, und dieſe in ihrer Größe zu faſſen ſich um ſo mehr fort und fort üben, als ſich auch der wahre Entwicklungsgang in ſchlagender Weiſe nur in ihnen kundgiebt. Auf dieſen Höhen allein ſchärft ſich nun auch das Auge, erhebt ſich die Bruſt, erweitern und vertiefen ſich zugleich Phantaſie und Einſicht, Organe, deren keines zum vollen Genuß wie zur wahren Ergründung entbehrt werden kann. Und hier allein endlich ſtellt ſich der Maaßſtab für den Werth der übrigen Leiſtungen feſt, und läßt ſich die Gewohnheit ſolcher Richtſchnur für Erfreuung und Urtheil erwerben. Nicht als wollte ich, wie ſchon früher geſagt, die genaue und reichhaltige Kenntniß der einzelnen verſchiedenartigſten Mittelgrößen abweiſen. Noch aber giebt es heutigen Tages zu viele, welche das derartige Detail mit dem eigentlichen Zwecke verwechſeln, und um der gangbaren Mediocrität ihres eigenen Geiſtes willen, nun auch Anderen, ſtatt des leuchtenden Goldes in ſeinem concentrirteren Werth, nur einen zwar breiten aber werthloſen Schatz von Silber- und Scheidemünzen zu bieten wiſſen. Es ergeht ihnen wie den gewöhnlichen Gemälde-Liebhabern, die, verführt durch die Freude des Beſitzes, täglich mehr nur das Mittelmäßige bewundern, und es dem Vorzüglichſten gleich achten oder darüber hinausheben lernen. Gegen dieſe ſchädliche Vorliebe giebt es keinen kräftigeren Schutz, als das ununterbrochen enge Zuſammenleben mit Werken und Meiſtern, welche in der Kunſt überhaupt, oder in ihrem engeren Kreiſe die Spitze bilden.

Dergleichen Künſtler finden ſich vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert bei den Deutſchen in geringerem Grade und kleinerer Anzahl; von höchſter Vollendung und überwiegender Menge jedoch in Flandern, Brabant und Holland. Wir dürfen es uns deshalb aller Nationalliebe zum Trotz nicht verbergen, daß in dieſer Periode Deutſchland im Allgemeinen ganz ebenſo gegen die Niederlande zurückſtehn muß, als es in der Gegenwart, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, wiederum von den Franzoſen beſiegt wird.

Ueberblicken wir zu näherer Verdeutlichung im Voraus das Local, ſo haben wir folgende Hauptſitze zu unterſcheiden. In Deutſchland einerſeits das Flußgebiet des Rheins, von ſeinem rauſchenden Sturze ab bis zu ſeinem Eingange in die Niederlande, woran ſich dann noch Weſtphalen ſchließt; andrerſeits die öſtlicher gelegenen Kreiſe von Schwaben, Franken und Sachſen. Am früheſten zur Malerei herangereift zeigen ſich die Gegenden des Ober- und Niederrheins, vor allem Cöln, deſſen Schule ebenſo nordwärts nach Weſtphalen als ſüdwärts nach Colmar hinüber und hinunter wirkt. Ulm, Nördlingen, Augsburg, Nürnberg dagegen entwickeln ſich ſpäter und feiern zum Theil ihre Blüthe erſt zur Zeit der beginnenden Reformation. In ähnlicher Weiſe ſcheidet ſich auch in den Niederlanden Flandern und Brabant von dem ſüdlichen und nördlichen Holland ab. Unter den flamändiſchen Städten haben vor allem Gent und Brügge den Vorrang früher Entfaltung, dann beſitzen Leyden und Antwerpen gleich ausgezeichnete Meiſter, und wenn auch der Trieb der Nachbildung über die Alpen führt, ſo häufen ſich dennoch die ſchönſten heimiſchen Früchte dieſer Studien hauptſächlich wieder in Antwerpen, wo ſich bis über die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts hinaus der Aufſchwung nur immer erhöht. Zum Schluſſe endlich concentrirt ſich die letzte Blüthe auf Nord- und Süd-Holland in jenen dem Meere entrungenen Niederungen, deren Cultur, ehe ſie zu kunſtfördernder Höhe zu gelangen im Stande war, der ſelbſtſtändigen

Nationalität, des protestantischen Fleißes und freien Menschensinnes bedurfte.

In Rücksicht auf die Zeitfolge gebührt den Deutschen allerdings der Ruhm, daß sie mit dem weithin verbreiteten Einfluß der cölnischen Schule den Ausgangspunkt bilden. Dann aber haben wir uns sogleich nach Flandern, dem Sitz der Gebrüder van Eyck zu wenden, deren tiefere Ausbildung sich nicht nur in den Niederlanden durch eine dauernde Herrschaft bewährt, sondern dieselbe auch über Westphalen und die cölnische Schule ausdehnt, ja ihre Wirkungen selbst bis zu den Oberdeutschen erstreckt. Erst als die Kraft dieser Schule erloschen ist, werden Franken und Sachsen durch selbstständigere Meister bedeutend, und in dem jüngeren Holbein kommt das zur schönsten Reife, was im südwestlichen Deutschland früh zu keimen begonnen hatte. Dennoch regt zu derselben Zeit sich die Malerei in Leyden, Antwerpen und anderen niederländischen Städten zu einer Nebenbuhlerschaft, deren letzter Sieg endlich die Holländer davontragen.

So wächst in unserer Epoche der Ruhm der Niederländer vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Anfang des achtzehnten in ununterbrochener Folge, während die Deutschen sich zwar früher hervorthun, doch ihre Entwicklung kaum bis über die erste Zeit der Reformation hinaus zu treiben vermögen. Der Glanz der cölnischen Schule wird überdieß durch die Energie der eyckischen mehr in Schatten gestellt, als gehoben, und auch die übrigen deutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts können sich mit den niederländischen der gleichen Epoche nicht messen. In den nächsten Jahrzehnten wiederum wiegen Lucas von Leyden, Quintin Messys und Schoreel mit denen, die sich um sie herreihen, Cranach und seine Nachfolger auf, ja in malerischer Rücksicht laufen sie selbst Dürern den Rang ab, wie hoch dieser echteste deutsche Künstler auch als Kupferstecher und Holzschneider gestellt werden muß. Nun ist freilich Holbein der Jüngere noch ein starker Rival. Doch was er auch als Historien- und Portraitmaler, als Colorist und Zeichner Gedie-

genes, und wo es nothwendig war, durch humoriſtiſche Auffaſſung Befriedigendes leiſten, wie ſehr er den Theil der Niederländer überflügeln mag, der ſich vor den Italienern vollſtändig beugt, gegen das ſpätere Reſultat dieſer Nachbildung, gegen Rubens kann er nicht Stand halten. Und allzufrüh müſſen die Deutſchen von Holbein ab über hundert und fünfzig Jahre lang auf jede Art des Wetteifers verzichten, während in Holland die neuere Malerei einen Gipfel erſteigt, deſſen Höhe ſelbſt für die gegenwärtigen deutſchen Künſtler kaum mehr erreichbar iſt.

Die Deutſchen überhaupt ſcheinen urſprünglich für Malerei nicht vor Anderen begabt. Wie denn im Ganzen die Germanen rückſichtlich dieſer Kunſt den romaniſchen Völkern nachſtehn müſſen, und nur zeitweiſe als glückliche Ausnahme hervorragen. Als einfachſter Grund hiefür, glaube ich, laſſen ſich bereits die allgemeineren Unterſchiede des Volkscharakters in Anſchlag bringen, wenn auch in unſeren Tagen, bei dem Austauſch der Bildung und Eifer des Lernens, die Schranken der Nationalität an Wirkſamkeit zu verlieren beginnen.

Die Malerei hat die Trennung der vorhandenen Wirklichkeit und des ſubjectiven Empfindens und Anſchauens zu ihrer Vorausſetzung; ſie wird durch die Richtung von dem eigenen Innern her zu den äußeren Erſcheinungen hinaus bedingt. Und zwar nach einer Seite wenigſtens in höherem Maaße noch als die Sculptur und Baukunſt, welche die individuellſte Lebendigkeit alles Sichtbaren wiederzugeben nicht unternehmen, ſondern von dieſer Fülle ganz oder theilweiſe abſehn. Nun läßt zwar die maleriſche Phantaſie jenen Unterſchied, als auseinander liegenden Gegenſatz, wieder verſchwinden; kaum aber iſt dieſe Verſöhnung vollbracht, ſo ſteht das vollendete Werk dem Beſchauer dennoch wieder als eine objective Welt gegenüber, die er von Neuem überwinden und mit ſeinem eigenen Inneren vermitteln muß. Ein Volk daher, das von Hauſe aus für Malerei ſoll befähigt ſein, muß in dem ganzen Prinzip ſeines Lebens ſchon dieſen Bruch des ſubjectiven Gemüths und der vorhandenen Wirklichkeit in ſich tragen. Von religiöſer Seite

her ist deshalb der Katholicismus durchweg der Malerei förderlich gewesen. Denn der katholische Cultus beruht auf dieser dauernden Trennung, die sich umfassender noch in dem gesammten Bezug des Subjects zur geistlichen Autorität wiederholt. Wenn diese und anderweitige Gegensätze nicht schon im Leben selbst ihre letzte Erledigung finden, dann erst regen sie im innersten Grunde der Seele die künstlerische Thätigkeit auf, um durch ein höheres Schaffen zu leisten, was das sonstige Dasein versagen muß. Und keine Kunst vermag das erwähnte Gegenüber zu einem engeren Ganzen zusammenzuschmelzen, als eben die Malerei, indem sie die subjectiv innere Welt zwar in Form der vollen äußeren Gegenwart darstellt, doch um deswillen grade ihre Gestalten unter den bildenden Künsten am geistigsten beseelt.

Die ähnliche Scheidung nun liegt als wichtigster Charakterzug allein in dem Grundprinzipe der romanischen Völker. Germanisch ihrem Ursprunge nach setzen sie sich in Gallien, Spanien, dem nördlichen Italien fest. Hier stoßen sie auf eine abgeschlossene Cultur und Sprache, einen schon fertigen Staat, auf ausgeprägte Gesetze, Gebräuche und Sitten. Sie geben als Sieger zwar ihre eigene Individualität nicht gegen das Eroberte auf, doch selber noch ungebildet können sie sich eben so wenig dem lebendigen Einfluß der vorgefundenen Bildung entziehn. Sie nehmen wie das Christenthum, so auch die weltlichen Zustände der Besiegten in sich hinein und erhalten dadurch von Anfang an einen zwiespaltigen Charakter. In die Innerlichkeit des germanischen Geistes ist eine fremdartige Welt getreten, die er sich freilich zu eigen macht, doch eben deswegen in sich selber gedoppelt und zerschieden bleibt. Jemehr die romanischen Völker nun, bei dieser frühen Vermischung mit dem römischen Alterthum auf das Weltliche hingekehrt sind, je weniger suchen sie die letzte geistige Harmonie in der freien Religion und Wissenschaft auf, sondern befriedigen sich weltlicher und genußvoller in der schönen Wahrheit der Kunst. Doch nicht in allen Künsten mit gleichem Erfolge.

Die Architektur zwar ist den meisten Nationen zugänglich, soll sie jedoch zu neuen Erfindungen fortschreiten, so bedarf sie eines eben so frischen als festen Volkscharakters, der sich ihrer Formen mit einfacher Energie für Jahrhunderte eindrückt. Für die Baukunst sind im Mittelalter deshalb besonders die germanischen Völker durch den neuen Grundtypus wirksam, der von ihnen ausgeht, während die romanischen auch in dieser Kunst sich epochenweise immer wieder nur durch Verschmelzung des Christlichen und Römischen hervorthun.

Gemeinsamer noch gehört die Poesie allen Nationen an. Bedeutend ausschließender aber sind Sculptur und Musik, und die Mitte zwischen Beiden hält die Malerei.

In der Sculptur haben die Italiener, weil sie mit dem Alterthum gegensatzloser als die Spanier und Franzosen zusammenhängen, die schönsten Siege errungen, und zeigen eben so sehr in dauernder Folge für die Musik den genügenden Genius. In dieser Kunst reicht weder die germanische Innigkeit als solche vollständig aus; sonst müßten die Scandinavier und Engländer die größten Musiker sein, noch vermag der romanische Zwiespalt zu dem letzten Ziel zu gelangen. Die Franzosen z. B., die wenigstens in der dramatischen Musik keine unbedeutende Rolle spielen, haben sich in Bezug auf das melodische Element immer von Neuem an die Italiener wenden müssen. Denn was diese ihrem romanischen Charakter zum Trotz von Hause aus mitbringen, ist jener frohe Wohllaut der Seele, der in der Musik vor Allem seine eigenste Sprache theils in gründlicher Gediegenheit findet, theils in dem seligen Flattern, Jauchzen, Trillern und weinendem Wiegen sucht, das in gleich lieblicher Zartheit nur den Italienern gelingen will. Dieser Wohllaut aber ist ihnen in aller Kunst eigen, weil sie einerseits in der Kunst überhaupt das Asyl ihrer vollsten Befreiung erreichen, andererseits, weil ihr Boden des Alterthums die herzugekommenen Elemente so in sich hineinzieht und umgewandelt emporwachsen läßt, daß sich Neues und Altes zu einem gleichmäßigeren Ganzen zusammenschmelzt, als dieß bei den Franzosen

und Spaniern geſchehn kann. In der Muſik fühlen die Italiener noch heutigen Tages den letzten Punkt ihrer nationalen Einheit und Freiheit, und ſind in der Liebe für dieſen melodiſchen Selbſtgenuß enthuſiaſtiſcher als jede andre Nation.

Am einflußreichſten jedoch bewegen ſich die romaniſchen Völker im Felde der Malerei nach den beiden Seiten hin, die wir ſchon als Hauptformen dieſer Kunſt haben kennen gelernt. Ihr Anſchluß an die Alten führt ſie dem Streben nach freier Schönheit der Geſtalt und Gruppirung zu; die urſprünglich germaniſche Nationalität läßt ſie die andre Sphäre aufſuchen, in welcher die Malerei ihren eigenthümlichſten Typus entwickelt: die particuläre Lebendigkeit der Züge und Formen, die innere Beſeelung und das Vorwalten des Colorits. Das erſtere Gebiet feiert da ſeinen Sieg, wo das römiſche Alterthum mächtiger fortwirkt; das zweite kommt um ſo reicher zum Vorſchein, je tiefer und ſchärfer die innere Zwiefachheit in dem beſonderen Charakter der einzelnen Völker liegt.

So dreht ſich z. B. der frühere Entwickelungsgang der ſieneſiſchen, umbriſchen, florentiniſchen und oberitalieniſchen Schulen allerdings durchgängig noch theils um den Gemüthsausdruck als ſolchen im Unterſchiede der charakteriſtiſchen äußeren Geſtalt und Geberde, theils um die Aufnahme der antiken Schönheit, gegenüber den Formen, Phyſiognomien der Zeit. Die Blüthepoche jedoch bringt vor allem im Kirchenſtaat und Toscana auf die harmoniſche, plaſtiſche Ausgleichung dieſer Gegenſätze durch eigene Phantaſie wie durch Studium der Natur und der Alten. Die Ausbeute des Colorits dagegen und der maleriſcher belebten Form verbleibt den Venetianern und dem Correggio. Im nördlichen Italien aber hat ſich der germaniſche Charakter weniger abſorbiren laſſen, als im oberen Tiberthal, in Rom, Florenz und überhaupt in Toscana. Obſchon auch Venedig, die Inſelſtadt, aus der Flucht vor dem Andrang der Barbaren entſtanden, ſich in ſich geſchloſſener hielt; doch in dem Kampfe gegen das fremde, heimiſche Meer in frühen Kriegen und weitem Verkehre, in dem Streite zwiſchen Verfaſſungsſtrenge und be-

wegtem offenen Leben, die für Malerei erſprießlichen Spannungen des inneren Geiſtes gegen die äußere Wirklichkeit nach allen Seiten hervorrief. — Auch die bologneſiſche Schule der Caracci geht bei ihrem eclectiſchen Streben durch Guido Reni und Dominichino in der Färbung einen großen Schritt weiter, und findet hauptſächlich nur in Rückſicht auf Formen und Gruppirung in den Naturaliſten ebenbürtige Widerſacher. Für dieſe wiederum giebt zwar Neapel den wichtigſten Schauplatz ab. Wie mannichfache Unterſchiede aber von Volksſtämmen kommen hier zu einander. Es wäre zu einem dauernder vortheilhaften Locale geworden, wenn nicht der Mangel an Selbſtſtändigkeit, beim Uebergewicht einer als Natur ſchon alle Reize der Kunſt überragenden Umgebung, die Malerei niedergedrückt hätte, die ſpät erſt unter ſpaniſcher Herrſchaft blüht.

Die Spanier ihrerſeits haben den Bruch der romaniſchen Völker energiſcher in ſich als die Italiener. Leidenſchaftlich und gravitätiſch, verſtandesſcharf und angehaucht von dem Glanze arabiſcher Phantaſie; ſtreng katholiſch, früh ſchon monarchiſch beherrſcht, und doch wieder provinciel particulariſirt, voll Stolz, ſpröder Perſönlichkeit und Ehrbegier, fehlt es ihnen nicht an einer nationalen mittelaltrigen Malerei. Im ſechszehnten Jahrhundert ſodann in Italien und den Niederlanden zu gleicher Zeit mächtig, folgen ſie zunächſt zwar dem Zuge der Italiener; ihre ſchönſte Entwickelungsepoche aber ſchöpft die gemäßere Nahrung nicht mehr aus dem Genius des Leonardo, Raphael und Michel Angelo, ſondern des Titian, Paul Veroneſe, van Dyck und Rubens, und gewinnt dadurch ihre überwiegende Meiſterſchaft in einer portraitartigen, genremäßigeren Auffaſſungsweiſe und jener Spitze der Farbenmuſik, die, in ſich ſelber befriedigt, die Hülfe der plaſtiſchen Formenſchönheit verſchmäht. Keine andere Nation faſt ſchließt ſich zugleich, aller Lernbegier ohnerachtet, ſelbſtſtändiger ab als die Spanier. Doch keine erfährt auch bei dem Reichthum an echt nationalen Phyſiognomien und ſpecifiſchen Charakteren höher als ſie die Gunſt der Natur, deren ſinnliche Färbung hier in der vollſten Scala von Schatten-

tiefe und Lichtglanz wunderbar alle goldige Sonnengluth mit dem Gegenſatze der reizendſten, feinſten graubläulichen Silbertöne verwebt.

In ſich geſchiedener noch iſt die romaniſche Nationalität der Franzoſen. Bei ihnen bricht wieder der Zwieſpalt des romaniſchen und germaniſchen Charakters hervor. Nun geht ihnen zwar vom vierzehnten bis ins ſiebenzehnte Jahrhundert eine nationale Entwickelung in der Malerei faſt gänzlich ab, und auch im ſiebenzehnten können ſie den Wettkampf mit den Italienern, Spaniern und Niederländern nicht mit ſichrem Erfolge aufnehmen; ſeit dem achtzehnten aber und neunzehnten Jahrhundert iſt ihnen epochenweiſe der Sieg immer gewiß geweſen. Und nirgend faſt macht ſich die ſculpturartige Vorliebe für die umgewandelten Formen des Alterthums in directeren Unterſchieden gegen den maleriſchen Hinblick auf die Wirklichkeit geltend, als bei den Franzoſen dieſer Periode. Den höchſten Triumph feiert nur die letztere Richtung. Doch dafür nun auch in ſo vollgültigem Maaße, daß erſt ſeit ihrem erneuten Aufſchwung für unſere Zeit nicht nur die Kunſt des Malens plötzlich unverhofft wieder zu einem neuen Gipfel emporgehoben erſcheint, ſondern auch der innere Sinn für alles, was nur die Kunſt der Malerei, und ſie allein zu erreichen vermag, in einer Kraft und Fülle entzündet iſt, von deren Möglichkeit vor Kurzem noch kaum die Vorſtellung irgend vorhanden war.

Dem Glauben nun aber an dieſen überwiegenden Genius der romaniſchen Völker ſteht auffallend unſre frühre Behauptung entgegen, daß die Deutſchen zum Theil und die Niederländer durchweg ein maleriſcheres Ziel verfolgt hätten, als die Italiener. Denn hauptſächlich von dem Entſtehen der eyckiſchen Schule ab ſei für den Ausdruck der inneren Seele die vollere Eigenheit der Charaktere, des Naturlocals und der Färbung ihre Richtſchnur geworden. Iſt dieß aber das ſpecifiſch Maleriſche als ſolches, ſo ſind die Germanen, ſcheint es, je weniger ſie mit dem Alterthume zugleich die antike Sculptur und Plaſtik als Muſter und Grundlage vor ſich haben, um ſo mehr geborne

Maler. Sie beſitzen dann ja von Hauſe aus vollſtändig das, was ſich in Spanien, Italien und Frankreich nur ſpät erſt und neben jener ſculpturdurchdrungenen Schönheit entwickeln kann.

Auch dieſe gröbliche Inconſequenz darf uns nicht irre machen. Sie verſchwindet durch das einfache Factum, daß in der That eine ausgebildete Malerei unter den Germanen nur an den Orten zu finden iſt, auf welche ſich, wenn auch in geringerem Grade als in Italien, Spanien und Frankreich, die römiſche Bildung hinerſtreckt hatte, oder bei den Völkern, die mit romaniſchen Nachbarn in nähere Berührung treten, ſei es durch Wechſelverkehr oder dauernde Oberherrſchaft. Weder die Dänen, Schweden und Norweger, noch die Deutſchen im Herzen des Reichs und an den Nordküſten haben ſich in unſrer Kunſt ausgezeichnet. An den Ufern des Rheins hingegen, in Flandern und Brabant hat die Malerei ohne weſentliche Beihülfe auswärtiger Vorbilder geblüht.

Dieſe Thatſachen beſtätigen am beſten unſere Behauptung, und der erklärende Grund liegt nahe. Der germaniſche Volkscharakter hat das beſtimmte Verhältniß des innern Menſchen zu den äußeren Dingen und Zuſtänden nicht in ſich, das vorzugsweiſe der Malerei günſtig iſt. Außenwelt und Subject, und im eigentlich Geiſtigen die Subſtanz und Sache und das einzelne Wiſſen und Wollen ſind im Prinzip des germaniſchen Lebens urſprünglich vermittelt und ausgeſöhnt. Die Entwicklung geht ungeſtört von Innen her vor ſich, ohne Aufnahme einer fremdartigen Bildung, deren bleibender Gegenſatz zu immer neuer Beſiegung ſtachelt und reizt. Daher ſind denn auch die Germanen ſogleich innerlich in dem befriedigt, was ſie herausſtellen. Es ſind organiſch entfaltende Völker, in ſich ſelber geſättigt, revolutionslos bildend und umgeſtaltend, geiſtig frei in Gemüth und Denken, Ueberzeugung und Glauben. Die Einzelnen allerdings gedeihen im Beſonderen und Particulären der Zwecke und Ereigniſſe nicht zu glänzender Charakterſchärfe und offner Conſequenz oder ſchlauer Intrigue; ſie ſind grübelnd und unent-

ſchieden und behagen ſich leicht in individueller Breite, Eigenſinn und hartnäckigen Grillen. Befreien ſie ſich aber von ſolcher Bornirung, dann zeigen ſie ſich zu einer Tiefe, einer univerſellen Weite, einer ſachlichen Treue, umfaſſenden Totalität und gegliederten Einheit befähigt, die kein romaniſches Volk jemals erreichen kann.

Jemehr deshalb in den germaniſchen Stämmen von Anfang an der Trieb nach freier Ausſöhnung und der Gemüthsgenuß dieſer Befriedigung den Grundzug bilden, je abgeſchloſſener dieſe Völker ihren Charakter feſthalten, um ſo weniger gehört die Malerei zu dem einheimiſchen Bereich ihres ſchaffenden Genius.

Der umgekehrte Fall tritt in den Grenzgebieten ein, welche ſich gegen romaniſche Länder hinerſtrecken oder längere Zeit hindurch von romaniſchen Völkern beherrſcht worden ſind. Hier erhält der germaniſche Charakter bei ſonſt noch förderlichen Bedingungen, durch den frühen Contact mit den Römern und ſpäter mit den ausgeprägteren Nachbarvölkern, in ſich ſelbſt die nöthige Spannkraft gegen die Außenwelt, um auch auf Geſtalt und Farbe der Naturdinge, Individuen und Begebenheiten mit erweckten Sinnen zu achten, und ſie in ihrer ſichtbaren Erſcheinung ſich noch einmal vor Augen zu bringen, weil Geiſt und Gemüth nicht unmittelbar darin ſchon befriedigt und mit ſich eins ſind.

Unter dieſen Verhältniſſen wird dann daſſelbe Nationalprinzip, das die abgeſchlöſſeneren Stämme von der Malerei fern hält, bei den eben genannten zu dem glücklichſten Vorzuge. Ich meine die Innigkeit, die ſich theils in die Auffaſſung und Darſtellung überhaupt hineinlegt, theils in den vorhandenen Formen den Ausdruck der innern Seele am tiefſten mitempfindet und wiedergiebt. Dieſer Umſtand beſonders erklärt zugleich näher den eben geſchilderten Grundzug, daß ſowohl in der cölniſchen als auch in der eyckiſchen Schule, und in der letzteren vornehmlich, das Beſtreben nach idealerer Formenſchönheit zum größten Theil ausbleibt. Die germaniſchen Völker in höherem Grade

als die romaniſchen ſind ſchon außerhalb der Kunſt mit der Welt, die ſie aus ſich herausgearbeitet haben, in zufriedenem Einklange. Sie bringen deshalb für die künſtleriſche Conception weniger eine Phantaſie mit, welche den Zwieſpalt von Subject und Wirklichkeit, Subſtanz und Individualität, Innerem und Aeußerem in idealer Weiſe zu heilen getrieben wäre, als ſie vielmehr mit unbefangener Liebe, mit Herz und Gemüth der Welt um ſie her in's Auge ſchaun, und die ſtille Treue einer portraitartigen Wahrheit höher achten, als die Unzufriedenheit der umſchaffenden Einbildungskraft. Geſtaltet die Bildung nun dieſe Realität für ſich ſelbſt ſchon feſter und reiner, ſo wird die Malerei hieraus einen weſentlichen Vortheil ziehn, und ſich gefügiger und ſchneller entfalten. Dieß iſt den Rhein hinauf und hinunter, in Flandern und Brabant der Fall, während es in Weſtphalen nur zu einem durch rohere Elemente getrübten Abglanze deſſen kommt, was ſich in jenen bildungsreicheren Gegenden hervorgethan hatte. Selbſtſtändiger zwar hält ſich die oberdeutſche Malerei in Ulm, Nürnberg, Augsburg, ſie muß aber einen harten Kampf beſtehen, ehe ſie die ſchwerfällige, eckige, knorrige und widerſpenſtige Natur der Formen und Charaktere bändigt, die ihr das Nationalleben darbieten kann.

Was England angeht, ſo ſcheint es unſrer Hypotheſe noch einmal zu widerſprechen. In Charakteren, Architektur und landſchaftlicher Umgebung, in leiſe ſchleiernder Atmoſphäre und dadurch reizvollem Colorit iſt es für Malerei ſchlechthin geeignet. Dennoch haben die Engländer nur im früheren Mittelalter eine erſte Vorſtufe erreicht, die keine Weiterſchritte zuließ. Der Wiederbeginn nimmt erſt mit dem achtzehnten Jahrhundert ſeinen Anfang, und hat ſich nicht aus ſich ſelbſt zu entwickeln vermocht. Denn was der engliſchen Malerei eigenthümlich zugehört, iſt nur die mehr ſkizzenhafte Carricatur, in welcher immer, mit Ausnahme Hogarth's etwa, die dichteriſche Phantaſie des Humors das eigentlich Maleriſche zurückgedrängt. Dabei fehlt den engliſchen Meiſtern weder im Landſchaftlichen noch im Portrait der Sinn für Farbe und Form. Mit den Italienern, Spaniern,

Franzoſen und Niederländern aber können ſie ſich in hiſtoriſcher Wichtigkeit und epochemachendem Einfluß durchaus nicht meſſen. Als einfachſte Hinderung läßt ſich ihr echt germaniſcher Nationalſinn anführen. Seit Caeſar's Landung verbreitete ſich zwar auch über einen Theil von Brittanien die Herrſchaft der Römer, die ſpäter herüber gerufenen Sachſen aber, ſtatt ſich zu romaniſiren, vernichten die römiſche Cultur, und bilden in Sprache, Sitten und Geſetzen nur ihren germaniſchen Typus aus. Romaniſche Elemente dringen erſt mit der Eroberung der Normannen in jener ſchwächeren Färbung ein, welche dieſer germaniſche Stamm in ſeinen franzöſiſchen Wohnſitzen angenommen hatte, und verſchmelzen ſich nach und nach noch einmal wieder mit dem vorgefundenen Volkscharakter. Hier nun vor allem hat ſich die mittelaltrige Particulariſation perſönlicher Gerechtſame von einem Jahrhundert zum anderen weiter geerbt, die Liebe für Recht, Staat und Familie wie für alle weltliche Verhältniſſe überhaupt iſt nirgend nachhaltiger, das normänniſche Umherſchweifen, Erobern, Anbaun wiederholt ſich als moderne Herrſchaft zur See, als Coloniſation und Welthandel, die individuelle Breite ſubjectiver Charaktere ſchlägt nirgend häufiger zu bizarren Grillen und zäheſten Launen um, die Innigkeit wird in keinem anderen Lande ſchneller zu ſpleenartiger Melancholie, nirgend aber iſt auch bei allem Sondern die Gliederung geſetzlicher, die zuſammenhaltende Einigkeit feſter, der vernünftige Sinn, die Kraft des Patriotismus ſtärker, die verſöhnte Befriedigung in der Vergangenheit und Gegenwart verbreiteter, und die Sorge für das Forterhalten deſſen, was beſteht, wirkſamer als in dieſem germaniſchen Inſellande, dieſem „Kleinod in die Silberſee gefaßt.“ Doch je weniger gerade ein Gegenſatz des Gemüths und der ſubjectiven Anſchauung gegen die für ſich fertige Welt und alles in ihr Subſtantielle in dieß freie Leben hereintritt, deſto weniger entwickelt ſich das Bedürfniß der Malerei als nationaler Kunſt. Das Herz, das in der Wirklichkeit und deren äußeren Geſtalt ſich ſelber unmittelbar wiederfindet, fordert, um dieſes Einklangs gewiß zu ſein und deſſelben zu genießen, keine weitre Vermitt-

lung. Die Malerei, ſtatt eine Nothwendigkeit zu werden, bleibt ein zufälliger Luxus des Reichthums, der ſelbſt die fremden Maler, die er herbeilockt und feſthält, hauptſächlich nur zur Anfertigung von Portraiten verwendet, welche nicht die Kunſtliebe zu ihrem Urſprung haben. Daß gerade Holbein und van Dyck in England zu hohen Ehren kommen iſt nicht ohne tieferen Grund.

Eben ſo wenig haben die Engländer ſich als große Muſiker hervorgethan. Wie gemüthreich ſie ſein mögen, ihr eigenſter Trieb befriedigt ſich nur im Sinnen, Handeln und Schaffen für's Wirkliche. Ziehen ſie ſich auch vereinſamt ins Innre zurück, ſo bleibt doch immer noch das anſchauende Element ihrer Einbildungskraft thätig, oder ſie ſind den Krankheiten des Gemüths verfallen, die wohl zu vornehmem Ueberdruſſe, zu Diſſonanz und Zerriſſenheit, doch nicht zu jenem melodiſchen Wohllaut führen, der die befreite Seele emporträgt.

Leben ſie ſich nun aber mit noch ſo feſtem Charakter in die Wirklichkeit ein, ſo können ſie dennoch nicht unmittelbar allen den Widerſprüchen und Täuſchungen entgehn, die das wirkliche Leben zum Geheimniß und Räthſel machen. Außer dem Troſt der Religion bietet ihnen alsdann die Dichtkunſt allein die zureichende Löſung. Und in der That verſteht unter den neueren Völkern kein anderes tragiſcher zu erſchüttern, elegiſcher zu klagen und ſich froher durch kühnen Humor aller Thorheit der Welt zu entledigen; keines veranſchaulicht ausmalender in Ereigniſſen und erwärmt zugleich die getreuen Schildrungen lebensreicher durch jenen unnennbaren Seelenhauch; keines iſt lyriſcher in Stimmungen und zarten Klängen des Herzens, keines dramatiſcher in Charakteren, Scenen und Handlungen. Die Poeſie allein bleibt für die Engländer die wahre Muſik und einzige Malerei.

Das entgegengeſetzte Schauſpiel bei ähnlichem Charakter zeigt ſich in Holland. Auch hier ſehn wir die Römer als frühe Erobrer, und die tapferen Bataver kämpfen Jahrhunderte lang die Schlachten ihrer Beſieger mit. Aber die Wogen der

Völkerwandrung wie die Fluthen des Meers spülen ungestüm die Spuren dieser Bildung hinweg. Ein neues Volksleben erstarkt nur langsam, erst unter fränkischer, dann unter burgundischer und deutscher, zuletzt unter spanischer Herrschaft. Doch kein Volk war weniger geeignet, den Druck des katholischen Despotismus auf die Dauer zu ertragen, als die Holländer. Aus verfolgten, niedergehaltenen, werden sie bald genug die republikanisch freiesten Protestanten. Dem fruchtbaren Boden dieser gedoppelten Freiheit verdankt, wie wir sahn, ihre Malerei die schnelle Entfaltung und Blüthe. Denn was in Holland aus katholischer Religiosität entspringt beschränkt sich auf wenige, obschon treffliche Werke. Unserm Grundsatze nach müßte nun aber der durch und durch germanische Nationalcharakter dieselbe Schranke in den Weg stellen, die wir so eben in Rücksicht auf England betrachtet haben. Und doch sind die Holländer die größten Maler in der gleichen Epoche geworden, in welcher sich Shakespeare den Preis der neueren Poesie errang. Was bringt nun bei ihnen die nationale Spannung hervor, deren Gegensätze die Meisterschaft in der Malerei zur Voraussetzung haben soll. Auch diese Frage ist einfach zu beantworten. Die Holländer sind wie die Engländer rührig und kühn zur See, und in fremden Welttheilen nach Colonien und Handelsverkehr begierig, zu Haus in der Familie sittlich und treu, im Oeffentlichen voll wärmster Liebe für Freiheit und Vaterland, überhaupt auf das Sein und Handeln im Weltlichen hingerichtet, und mit dem, was ihre Klugheit ersinnt und ihre Beharrlichkeit ausführt, in frohem zufriedenem Einklang. Ihnen steht aber, außer der vielfachen Berührung mit romanischen Völkern, in ihrem eigenen Grund und Boden dauernd ein Feind gegenüber, dessen unablässige Unterwerfung in gleichem Maaße die Arbeit ihrer stets wachen Vorsorge als den befriedigten Stolz ihres nationalen Selbstgefühls ausmacht. Dieser Widersacher ist das Meer im Kampfe mit dem niedrigen Küstenstreifen, den sie seit Jahrhunderten schon den Wellen widernatürlich und doch mit naturgemäßen Mitteln abgelistet haben und immer von Neuem sichern müssen

Ihr ganzes Land ist ein weites Venedig. Denn auch dort ist der ähnliche Wettkampf ein nationaler Grundzug. Diese Beschaffenheit der Natur ersetzt den Gegensatz, welchen andere Völker durch die Ansiedelung auf dem Boden einer fremden Bildung und Nationalität in sich walten lassen. Was diese nur einmal erobert haben und dann für immer unmittelbar benützen, ihre Berge und Ebenen müssen die Holländer sich erst rastlos erwerben, und so ist, nicht etwa von heute und gestern her, sondern ursprünglich ihr Auge, ihre Hoffnung und Furcht, ihr Vertrauen und Muth auf die äußere Natur als Schranke aller Zwecke hinausgerichtet. Dennoch lieben sie zugleich diesen gefahrvollen Feind in demselben Grade, in welchem umgekehrt die Aegypter sich ihres seegenverbreitenden Stromes rühmten, und das Naturleben seines Steigens und Fallens zum Inhalt ihrer Göttergeschichten nahmen. Die wackeren Holländer erfreuen sich ihres Heimathlandes um so höher, jemehr es der beste Erfolg all ihres Fleißes ist, und ihre ganze Existenz bedingt und individualisirt. Sie genießen darin, selbst als sie politisch und religiös die gleich schweren Bande gesprengt haben, immer noch das erste und letzte Object ihrer eigensten menschlichen Freiheit. Ja das selbstgewisse Vertraun, mit dem sie ihren religiösen und politischen Siegen entgegengehn, ist selber nur ein Ergebniß dieses früheren Kampfes gegen die Natur. Wie dieser Wettstreit ihnen die stete Anschauung und frohe Empfindung der Freiheit giebt, so wird das Product derselben nun auch der Gegenstand ihrer Freudigkeit und Lust; und wenn andere Völker Dörfer und Städte aufführen, Canäle graben, Wiesen bewässern, Ackerbau, Viehzucht und Handel treiben, doch schon mit practischen Resultaten zufrieden sind, so haben die Holländer über die Nützlichkeit hinaus noch eine andere, reichere, nationale Genugthuung. Sie dürfen dieß freie Werk ihrer eigenen Hand um seiner selbst willen mit behaglichem Ernste und Uebermuth anschaun. Da genügt die bloß innere Vorstellung ihres Ruhms, das lyrische Lob ihrer Helden, die Erzählung von Thaten und Schlachten nicht. Die Wirklichkeit um sie her, die sie selber geschaffen,

ſpricht lauter und voller als alle Worte. Soll irgend eine Kunſt bei ihnen wahrhgft volksgemäß ſein, ſo muß ſie die reale Geſtalt dieſer Wirklichkeit ſelber mit Auge und Hand, patriotiſchem Sinne und freiem Fleiße noch einmal zu letztem Genuſſe hinſtellen. Die Holländer, als Maler ſelbſtſtändig und groß, konnten nur mittelmäßige Dichter werden.

Dieſer maleriſchen Vollendung kommt das Naturlocal, ſelbſt abgeſehn von der geiſtigen Bedeutung, die es gewinnt, für Colorit beſonders vielſeitig zu Hülfe. Die urſprünglichen Meiſter der Farbe haben ſich überhaupt theils in weiten Ebenen, theils in der Nähe des Meers oder doch in waſſerreichen Gegenden ausgebildet. Ich will nur Venedig, Antwerpen und die holländiſchen Städte anführen. Auch die cölniſche Schule zeigt früh ſchon für Farbe einen feinen Sinn, die eyckiſche gleichfalls und Quintin Meſſys und Lucas von Leyden nicht minder. Daſſelbe trifft für die Schulen von Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla in höherem oder geringerem Grade zu. Die Meiſter aller dieſer Städte leben in der Anſchauung von Land- und Waſſerflächen unter einem ringsher unbeſchränkten Horizont. Doch wir müſſen die Grundbedingung dahin generaliſiren, daß die großen Coloriſten ſich nur in ſolchen Gegenden erziehen, deren geſammte atmoſphäriſche Beſchaffenheit am häufigſten alle Farben ihrem wirklichen Farbenſchein nach poetiſch und maleriſch macht, während keine für ſich ſchon die Aufmerkſamkeit ablenkende Form dem concentrirten Hinblick auf das Colorit als ſolches hinderlich wird.

Dieß iſt an flachen Seeküſten, in großen Flußebenen der Fall, wenn nur den fernen Saum etwa Hügel oder Gebirgszüge begrenzen. Denn Ströme, Seen und Meer geben der Luft den Grad der Feuchtigkeit, der, ohne ſich zum Nebel zu verdichten, dennoch ſelbſt beim klarſten Sonnenſchein mit leichten Schleiern über alle Gegenſtände hinzieht. Und dieſer Schleier iſt für das Colorit gleichſam das Prisma, mit deſſen Regenbogenſpiel ſich die ganze Natur wunderbar ſchmückt. So habe

ich z. B. Venedig nur unter einem mondenlang wolkenloſen Sommerhimmel geſehn. Die Klarheit der Luft war unbeſchreiblich, jeder Gegenſtand bis in die weiteſte Ferne hin in allen Umriſſen und Localfärbungen ſichtbar und doch alles ſo völlig verſchmolzen, in der Klarheit ſo criſtallhell und waſſerduftig zugleich, als wolle die Natur, nun ihre Maler in dieſer Malerſtadt, ſcheint es, für immer dahin ſind, durch ſich ſelbſt den Verluſt doppelt vergütigen. Holland im Ganzen iſt nebelvoller, in Localfarben weniger diſtinct und blendend, monotoner auf den erſten Blick in den herrſchenden Grundtönen, die ſelbſt mehr Nüancen als beſtimmt abgrenzbare Farben zu nennen ſind, aber in dieſer ſcheinbaren Einfarbigkeit, welcher Reichthum und Schmelz, welche Kraft und welch zarter Reiz.

In waſſerloſen Flächen wiederum wird dieſelbe Erſcheinung bei längerer Trockenheit zum Theil durch den leichten Staub bewirkt, der höher hinaufſteigt, als man gewöhnlich glauben mag, theils durch die zitternde Bewegung, die durch den Gegenſatz der oberen kühlen und der unteren vom Boden erwärmten Luftſchichten entſteht. Als Beiſpiel will ich nur auf die Lombardei und die Kalkebene hinweiſen, die ſich, von wenigen Hügeln unterbrochen, um Paris her ausdehnt.

Für feuchte und trockene Atmoſphäre nun bringen die Ebenen den unbeſtreitbaren Vortheil, daß ſich auf ihnen das Auge von Jugend an unvermerkt übt, die feinen Unterſchiede der Luftperſpective zu faſſen. Denn hiezu gehört ein wenig beſchränkter Horizont. Hinter einander gethürmte Bergzüge zwar ſcheinen daſſelbe Lehramt noch leichter und beſſer verwalten zu können. Die Abtönungen werden noch ſichtlicher und ſtärker. Aber das eben iſt ihnen als Fehler anzurechnen. Landebenen, Seen und die Waſſerflächen des Meers geben die Entfernungen nüancenfeiner und vielſeitiger an; vorzüglich bei halbwolkigem Himmel. Ein naher Gegenſtand iſt im Schatten, ein entfernter im Licht, und in der Mitte wieder wechſeln Schatten und Sonnenſchein, und die lichtblitzenden Punkte müſſen dennoch in die

gehörige Entfernung zurücktreten, die ſchattigen dennoch näher heranrücken. Dafür nun bieten weite Plainen in Bezug auf Form ein geringeres körperliches Material; die Mannichfaltigkeit vorragender Geſtalten fehlt ihnen, an welche die Luftunterſchiede der Entfernung zu heften wären. So iſt denn das Studium wieder an die Farbe als ſolche gewieſen. Wer lernen will muß ſchärfer hinſehn, tiefer ſich einleben, geiſtiger auffaſſen. Faſt in größerem Maaße noch als der feſte Boden und das bewegliche Meer giebt hiefür der Himmel in weiten Ebnen den unerſchöpflichſten Anlaß. Das Gewölk iſt für den Zeichner von geringer, für den Maler von höchſter Bedeutung. So wohl durch Gluth, Schimmer und Glanz als auch durch jene unendliche Scala von höchſtem Silber- und Goldlicht bis zum vertiefteſten Schattendunkel, und dazwiſchen durch jede Zartheit unſcheinbarer Uebergänge und den wechſelnden Farbenhauch der Reflexe. In Geſtalt und Farbe der Wolken es der Natur gleich zu thun iſt ſchwerer noch als ſie in Fleiſchton und Geſichtsformen zu überragen. Wenigſtens bleibt in der ganzen Geſchichte der Malerei die Zahl der Meiſter nur klein, die in ihrer Bläue des Aethers, ihrem Duftſchleier und Gewölk ſo luftig, ſo leuchtend, ſo reich, wahr und getreu ſind, daß ſich die materielle Farbe darüber vergeſſen ließe. Unter den älteren will ich nur Everdingen und Ruisdaal, unter den neueren nur Blechen und Güdin anführen. Denn auch auf dieſe Seite haben die heutigen Franzoſen ſich wieder mit beſtem Erfolge gelegt. Für die äußere Natur und Umgebung aber iſt der Wolkenhimmel von unbeſchreiblicher Wichtigkeit. Nichts andres drückt völliger und doch zugleich ſeelenzarter die ganze Naturſituation und Witterung aus. Dieß eigenſte Element der Lebendigkeit, die Stimmung der Atmoſphäre naturgleich zu treffen bekundet die höchſte Meiſterſchaft. Und hat erſt die Malerei dieſe Stufe in Rückſicht auf die große Natur erreicht, ſo wird ihr das Aehnliche auch in beſchloſſenen Räumen, in Zimmern, Scheuern, Hütten und Schenken gelingen. In Beidem ſtehen die Holländer hoch. Hier noch einmal kommt

ihnen ihr flaches Nebelland zu ſtatten, beſonders für Zimmerluft. Kleine Entfernungen tönen nur bei Dämmerlicht ab. Und dieß Halbdunkel herrſcht in holländiſchen Wohnungen durch Klima und Sitte.

Der dunſtigen Spelunken außerdem, in welchen es ihren Malern ſo farbenwohl iſt, habe ich ſchon früher Erwähnung gethan. Die Vorliebe, welche die Venetianer den ſtolzen Hallen weiter Palläſte, und mit Correggio und Rubens dem Farbenſiege der nackten Menſchengeſtalt zukehren, befriedigen die Holländer in der äußeren Umgebung und Natur, deren Luftſchein beſonders ſie zu dem Angeſicht machen, durch das ihre geiſtige Malerſeele ſich ausſpricht.

Wir können noch weiter gehn. Auch für das Studium der charakteriſtiſchen Form ſind die berührten Locale am günſtigſten. Dieß klingt paradoxer als billig. Und doch iſt es wahr. Denn je weniger die Geſtalten ſchon für ſich ſelber hervorſtechend ſind, und oft nur durch zarte und feinſte Farbennüancen ſichtbar werden, um deſto concentrirter muß ſich das Auge ihre charakteriſtiſche Form zu eigen machen, und ſie durch Farbe ausdrücken lernen. Durch Farbe allein zu zeichnen iſt aber der eigentliche Triumph des Malers. Und wer wird es läugnen wollen, daß Everdingen und Ruisdaal, Paul Potter, de Heem, Seghers, Huyſum, Jan Steen, Brouwer und ſelbſt Wouvermann und Backhuyſen große gründliche Zeichner geweſen ſeien. Welches Studium gehört nicht dazu, das lebendige Spiel der Quellen, den ſtrömenden Spiegel der Flüſſe, die Duftgebilde der Wolken, den echten Naturwuchs der Weiden und Tannen, Roſen, Nelken, Diſteln und Malven, des Rindviehs, der Pferde, der Schaafe; und auf der Ebene des Meers die Furchen und kräuſelnden Häupter der Wellen, wie auf weiten Landſtrecken jede unmerkliche Vertiefung und Erhebung des Terrains in ihrem eigenſten Charakter genau und ganz zu ergreifen. Wer das vermag, dem werden Gebirgslinien, Felſen und Klüfte nicht ſchwer. Die ſcheinbare Einförmigkeit gerade ſchärft den Blick

für Geſtalt wie für Farbe. Denn je feiner das Auge die Farbe ſieht, deſto reichhaltiger ergiebt ſich auch jede Nüance der Form, die, ſelber gefärbt, nur durch Licht und Schatten erkennbar wird. Schatten und Licht jedoch im Luftſchein der Beleuchtung und Farbe ſind das Hauptelement des Colorits.

Wenn ſich nun aber auch in dergleichen Localen die Anlage für Geſtalt und Färbung am gründlichſten erziehen und üben kann, ſo iſt hiemit dem Künſtler nicht etwa die Nothwendigkeit gegeben, ſich auch in ſeinen Darſtellungen auf die ähnlichen Objecte und Gegenden zu beſchränken. Im Heimiſchen zwar bewegt er ſich immer am freiſten, doch reicht ſein Genius weiter, ſo wird er ſich auch in der Fremde alles ſeinem Geiſte Verwandte zu gleich tiefer Reproduction aneignen können. Everdingen malte nicht nur die Sanddünen der Nordſee, oder die Wieſen, Canäle und Dörfer ſeines Geburtslandes, ſondern die norwegiſchen Gebirge, Thäler und Waſſerfälle zogen ſeinen männlichen Sinn kräftiger an; Rembrandt übertrug, was er an dem Gerümpel und Trödelkram ſeines Zimmers, an ſeiner Frau, ſeiner Magd, ſeinen Bekannten und Freunden gelernt hatte, oft genug phantaſievoll auf bibliſche Geſchichten; und auch in eyckiſchen Bildern ſchon ſehn wir ferne Gletſcher, dunkle Cypreſſen und zierliche Orangenſtämme mit goldgelben Früchten. Am wichtigſten aber ſind die Studien in der obenbezeichneten äußren Natur für das Verſtändniß jener belebteſten, reizendſten Farbenwelt, welche die Fleiſchfarbe in ſich zuſammenfaßt. Denn wie ſoll ein Coloriſt, um nur Eins anzuführen, in Phyſiognomien und Figuren, obſchon ſie ganz im Vorgrunde ſtehn, dennoch die Luftſchicht, die zwiſchen Beſchauer und Bild ſich hinzieht, ſelbſt ſchon in die Färbung auch dieſer Köpfe und Gewänder aufnehmen, und dadurch erſt ſein geſammtes Werk in eine luftvolle Atmoſphäre hineinſtellen, wenn er nicht in weiten wie in beſchloſſenen Räumen auch auf die für andere Augen unſcheinbaren Abtönungen lebenslang die aufmerkſamſte Liebe gewendet hat.

Ebensowenig jedoch ist unserem Satze die falsche Ausdehnung zu geben, daß, weil in Ebenen und an Meeresküsten Coloristen entstehn, nun auch jede flache Landstrecke und jedes Seegestade eine Pflanzschule für Maler abgeben werde. Wo viele Bedingungen zusammenkommen müssen, kann das Vorhandensein einer einzigen niemals genügen.

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Eine öffentliche Vorleſung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Univerſität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um ſich zum wahren Kunſtgenuſſe zu erheben.

Zweiter Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1843.

Inhalt.

Erſter Band.

	Seite
Erſte Vorleſung	1—27
Glaubensbekenntniß in Bezug auf die neuere deutſche Malerei	1—23
1. Die Düſſeldorfer und die franzöſiſche Schule . . .	2
2. Schwierigkeit für das Verſtändniß der älteren Schulen	9
a. heutige Zerſtreutheit	10
b. nöthige Umwandlung des gewöhnlichen Bewußtſeins	10
c. Uebung in Auffaſſung des eigentlich Maleriſchen .	20
3. Aufgabe dieſer Vorträge	23
Zweite Vorleſung	27—43
Einleitung.	
I. Die einzelnen Künſte	27
A. Die Sculptur	30
1. Die leibliche Form als Form in ihr die Hauptſache	31
2. Die beſtimmte Geſtalt und Stellung als erſchöpfende Darſtellung	32
3. Ihr Inhalt das Bleibende und Subſtantielle . .	32
Die griechiſche Weltanſchauung als der Sculptur am meiſten entſprechend	34
Die chriſtliche als für ſie weniger geeignet . . .	35

Seite

Dritte Vorlesung 44—58

B. Die Malerei als vornehmlich christliche Kunst . . . 44
1. Künstlerischer Farbenschein statt sinnlich räumlicher Realität 45
2. Die Farbe als Bezeichnung der particulären Gestalt 47
3. Belebung und Beseelung durch Färbung . . . 48
a. landschaftliche Natur 49
b. Ausdruck des geistigen Innern 51
c. Beseelung unbelebter Gegenstände 53

Vierte Vorlesung 59—73

II. Das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen.
A. Epische Form.
1. Begebenheit 59
2. Allgemein Wahres in seiner Allgemeinheit . . . 60
3. Einzelne Vorfälle als Beleg und Beispiel . . . 60
B. Die lyrische Form.
1. Das subjektive Innre 60
2. als einzelnes 61
3. als vereinzelndes 61
C. Die dramatische Form als Vermittlung der epischen und lyrischen. That, Begebenheit, Handlung . 63
1. Vermittlung des Geschehens und des subjektiven Innern 64
2. Des substantiellen Gehalts und einzelnen Subjects 67
a. der selbstständige besondre Charakter 68
b. die dramatische Collision 69
c. die Lösung derselben 72

Fünfte Vorlesung 74—102

III. Das Epische, Lyrische und Dramatische in den einzelnen Künsten.
A. Bildende Künste.
Architectur 74
Sculptur 75
Malerei 81
1. Epische Auffassung 81

Seite

a. Hervorheben des substantiellen Gehalts in situationslosen einzelnen Gestalten 83
b. in symmetrisch geordneten Schaaren . . . 85
c. Darstellung von Begebenheiten 87
α. der äußere Vorgang noch untergeordnet . 89
β. totaler Verlauf des Begebnisses . . . 91
γ. Abgeschlossenheit einer Situation als bestimmenden Mittelpunkts 94
αα. conflictose Situationen in epischer Totalität 97
ββ. epische Darstellung von Collisionen . 99
γγ. concentrirte Situationen ohne Conflict und epische Totalität 101

Sechste Vorlesung 103—120

2. Lyrische Auffassung 103
Beseelendes Prinzip der Färbung 104
Lyrik der landschaftlichen Natur 105
a. lyrisches Element innerhalb epischer Conceptionen 111
b. Episches und Lyrisches nebeneinander . . . 112
c. selbstständig lyrische Darstellung 114
α. Ausdruck des subjectiven Innern als Hauptzweck 115
β. Lyrik in Form äußrer Begebenheit . . 116
γ. eigentlich lyrische Situationen als solche 117

Siebente Vorlesung 121—146

3. Dramatische Auffassung 121
a. Verwechslung des Epischen und Dramatischen 122
b. Dramatische Anfänge in der Malerei . . . 123
B. Historie und Genre 129
1. Der historische Styl 130
2. Das Genre 137
3. Uebergang der einen Form in die andere . . . 141
C. Eintheilung der Malerei nach dem Unterschiede dieser Stylarten 143

Seite

Geschichtliche Entwickelung der deutschen und niederländischen Malerei.

Einleitung.

Achte Vorlesung 147—158

1. Die Religion als Ausgangspunkt 148
2. Der bestimmte Nationalcharakter 149
3. Der einzelne Meister 153

Neunte Vorlesung 159—175

Erste Hauptperiode.

Grundtypus dieser Periode.

1. Kirchliche Feierlichkeit 160
2. Anschluß an die antike Kunst 161
3. Mangel an lebendiger Individualisirung und an Ausdruck des subj. Innern 166

Erste Epoche 170
Zweite Epoche 171
Dritte Epoche 174

Zweite Hauptperiode.

Zehnte Vorlesung 176—188

I. Allgemeiner Charakter.

1. Gegenstände 176
2. Darstellungsweise 177
   a. Katholicismus 179
   b. Protestantismus 180

II. Zustand der umgebenden Wirklichkeit.

A. Das Klosterleben 183

Eilfte Vorlesung 189—202

B. Das Ritterthum.

1. äußere Entstehung 190
2. innerer Charakter 191

Seite

3. das Ritterthum als nicht das belebende Prinzip der bildenden Kunst 194

Zwölfte Vorlesung 203—215

Die italienische Malerei in Bezug auf Klosterleben und Ritterthum 203
Deutschland und die Niederlande 207
C. Das Aufblühn der Städte als Bedingung für den neuen Ursprung der Malerei 209

Dreizehnte Vorlesung 216—234

1. Vorzug der Unterrichtsweise 218
2. Poetische Frische der umgebenden Wirklichkeit . 227
a. Charaktere 227

Vierzehnte Vorlesung 235—259

b. Costum 237
c. Architectur 250

Fünfzehnte Vorlesung 260—274

3. Unterschied individueller Schulen als Product dieser Verhältnisse 260
a. begrenzende Bestimmtheit in Auffassung und Technik 263
b. zusammenfassende Vermittlung 265
c. die holländische Schule 268

Sechszehnte Vorlesung 275—292

III. Grundzüge der geschichtlichen Entwicklung dieser Periode.
A. Im Allgemeinen.
1. erste Epoche 275
2. zweite Epoche 279
3. dritte Epoche 284

Siebenzehnte Vorlesung 293—308

B. Die Italiener im Unterschiede der Deutschen und Niederländer.

Seite

Allgemeine Charakteristik 293
1. erste Epoche 297
a. erste Stufe 298
b. zweite Stufe 299
c. dritte Stufe 303

Achtzehnte Vorlesung 310—320

2 zweite Epoche 310
a. erste Stufe. Leonardo da Vinci . . . 311
b. zweite Stufe. Raphael, Titian, Correggio 312
c. dritte Stufe 318
3. dritte Epoche 320

Neunzehnte Vorlesung 321—338

C. Deutsche und niederländische Malerei.
1. Allgemeine Charakteristik 321
2. Nähere Gliederung 327
a. die Deutschen und Niederländer unabhängig von den Alten und Italienern 328
b. Vermittlung mit der italienischen Malerei . 335

Zwanzigste Vorlesung 339—355

c. die holländischen Meister; Stoffe des täglichen Lebens und der Natur 339
Neue hiedurch bedingte Auffassung 343
α. nationales Prinzip derselben 345

Ein und zwanzigste Vorlesung 356—370

β. Poesie der Färbung 356
γ. Humor 365

Zwei und zwanzigste Vorlesung 371—394

Rückblick 371
3. Vorzüge und Mängel der Deutschen und Niederländer in Vergleich zu andren nationalen Entwicklungen der Malerei 374
a. die romanischen Völker 376

Seite

α. die Italiener 378
β. die Spanier 380
γ. die Franzosen 381
b. die germanischen Völker 382
α. die Engländer 384
β. die Holländer 386

Zweiter Band.

Zweite Hauptperiode.

Erste Epoche.

1200 — 1500.

Seite

Drei und zwanzigste Vorlesung 1—20

Einleitung und Eintheilung 1

Erster Abschnitt.

die deutschen Schulen bis 1450 . . . . . 3—43

Einleitung 3

I. Allgemeine Charakteristik.

A. Religiöse Unbefangenheit 16

B. Seelenplastische Ausdrucksweise 17

C. Großheit und Milde 18

Vier und zwanzigste Vorlesung 21—40

II. Historische Entwickelung.

A. Erste Stufe.

1. Cöln und Westphalen 21

2. Schwaben und Franken 23

B. Zweite Stufe.

1. die Schule von Prag 24

2. Westphalen und Cöln 27

Meister Wilhelm 29

Seite

C. Dritte Stufe.
1. Cöln; Meister Stephan 30
Das Dombild zu Cöln 32
Westphalen 36
2. Oberdeutschland 37

Fünf und zwanzigste Vorlesung 40—56

III. Uebergang zur flandrischen Schule 40

Zweiter Abschnitt.
Die altflandrische Schule. 1400—1500.

Einleitung 44
I. Die Gebrüder van Eyck; Biographisches 51
A. Kirchliche Conceptionsart 52
1. menschliche Charaktere 53
2. Auffassung Gottes 54
3. Vermittlung beider Seiten 54

Sechs und zwanzigste Vorlesung 57—68

B. Künstlerische Elemente 57
1. Einigung des altchristlichen Typus und der lebendigen Wirklichkeit 58
2. Oelmalerei 59
3. Zeichnung, Modellirung, Perspective 63
C. Hubert und Johann.
1. Hubert 65
2. Johann 66

Sieben und zwanzigste Vorlesung 69—92

3. Einzelne Werke.
a. erste Stufe 69
b. zweite Stufe; das Genter Altarblatt 72
c. dritte Stufe 83

Acht und zwanzigste Vorlesung 93—121

II. Die eyckische Schule.
Uebersicht 93

Seite

A. Erſte Gruppe; Schüler Hubert's.
1. Geerärt van der Meire 95
2. Pieter Chriſtophſen 97
B. Zweite Gruppe; nächſte Schüler Johann's.
1. Hughe van der Goes 98
2. Juſtus von Gent 100
3. Unbekannter Meiſter des Boiſſerée'ſchen Marienbildes 100
C. Dritte Gruppe 101
1. Rogier van Brügge 103
2. zweiter Kreis 110
a. holländiſche Meiſter.
α. Dierick Stuerbout 110
β. Albert van Ouwater 112
γ. Geertgen v. St. Johann 116
b. Reliquienkaſten aus St. Omer 117
c. Unbekannte Meiſter 119

Neun und zwanzigſte Vorleſung 122—145

3. Hans Hemling; Biographiſches 123
a. allgemeine Charakteriſtik 125
b. Entwickelungsgang 128
Das Weltgericht zu Danzig 128

Dreißigſte Vorleſung 146—164

Hemling's Gemälde zu Brügge 146
Reliquienkaſten d. H. Urſula 150
III. Auflöſung der eyckiſchen Schule.
1. Nachahmer 156
2. Anton Claſſens 157
3. Jeronymus Boſch 158

Dritter Abſchnitt.

Die deutſchen Schulen unter dem Einfluß der flandriſchen. 1450—1500.

Ein und dreißigſte Vorleſung 164—173

Allgemeine Charakteriſtik und Eintheilung 164

Seite

I. Niederdeutſche Schulen.

A. Die cölniſche Schule 168

1. der Meiſter der Lyversberg'ſchen Paſſion . . . 170

2. zweite Gruppe 172

3. dritte Gruppe 173

Zwei und dreißigſte Vorleſung 174—192

B. Die weſtphäliſche Schule.

1. der Meiſter von Liesborn 176

2. Jarenus 177

3. ſpätere Meiſter 181

C. Die Schule von Calcar 185

1. erſte Gruppe 187

2. die Altartafeln zu Calcar 188

3. ſpätere Meiſter 190

II. Die Schulen im Elſaß und in Schwaben.

Drei und dreißigſte Vorleſung 193—204

Hiſtoriſche Einleitung.

1. Schwaben bis zur Zeit der Hohenſtaufen . . . 193

2. unter den Hohenſtaufen 195

3. das reichsunmittelbare Schwaben 196

Allgemeiner Charakter der Malerei 200

Vier und dreißigſte Vorleſung 205—219

A. Die Schulen von Colmar und Ulm.

1. Martin Schongawer 207

Biographiſches 207

Martin Schongawer's Kupferſtiche 209

Martin Schongawer als Maler 213

2. Schüler und Nachfolger 218

Fünf und dreißigſte Vorleſung 220—238

3. Die Schule von Ulm.

a. Hans Schühlein 221

b. Bartholomäus Zeitblom 222

c. Martin Schaffner 225

Seite

B. Directere Nachbildung der flandriſchen Schule . . 226
Friedrich Herlen.
Biographiſches 226
Hauptwerke 227
Vergleich mit dem Dombilde zu Meiſſen . . 229
Hans Grünewald 231
Konrad Fyoll 231
C. Meiſter von Augsburg.
Hans Holbein der Aeltere 232
Biographiſches 232
Allgemeine Charakteriſtik 234
Werke 236

III. Die fränkiſche Schule.

Sechs und dreißigſte Vorleſung 239—250

Nürnberg 239
Stadtverfaſſung 240
Architectur 243
Sculptur 244
Malerei 245
Charakteriſtik derſelben 246

Sieben und dreißigſte Vorleſung 251—264

Michael Wohlgemuth.
Biographiſches 251
Allgemeine Charakteriſtik 253
Hauptwerke 256
Erſte Stufe 256
Zweite Stufe 257
Dritte Stufe 263

Digitized by Google

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Zweite Hauptperiode.

Erſte Epoche.

1200 — 1500.

Drei und zwanzigſte bis ſieben und dreißigſte Vorleſung.

Digitized by Google

Drei und zwanzigste Vorlesung.

Die Hauptepochen, in welche die zweite Periode sich gliedert, sind übersichtlich schon angegeben; (Th. I. p. 275—92.) wir haben nur noch den bestimmteren Entwicklungsgang an den hervorragenden Schulen, Meistern und Werken zu veranschaulichen.

Für die erste Epoche, die mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts abschließt, fällt dieß in der deutschen und niederländischen Malerei im Ganzen weniger schwer als in der italienischen. Die Fortentfaltung wird durch antike Einflüsse, die bald dem nationalen Typus widerstreben, bald mit demselben zusammengehn, weder gefördert, noch augenblicklich gehemmt. Sie hat in dem gediegenen Volkssinn ihre alleinige Quelle, und gruppirt sich einfacher zu durchgreifenden Unterschieden. Außerdem schwingt jede Hauptschule sich dann erst zu ihrem ausgeprägten Charakter empor, wenn die Blüthe der anderen schon im Verwelken begriffen ist, so daß der Verlauf auch hierdurch an Klarheit gewinnt. Einwirkungen können nicht fehlen; sie gehn aber vornehmlich nur von der cölnischen oder eyckischen Schule oder von beiden gemeinsam aus, und das Erlernte und Eigene bleibt leichter erkennbar.

An Künstlernamen hat uns die cölnische fast nichts hinterlassen; die oberdeutsche und westphälische weniges. Die eyckische breitet sich vielseitiger aus, und stellt allerdings wie die übrigen, eine Schwierigkeit in den Weg, die ich gleich anfangs berührt habe: sie giebt Namen ohne documentirte Gemälde, Gemälde

ohne ſichere Meiſter, und die gründliche Forſchung iſt in dieſer Rückſicht noch ziemlich in erſter Kindheit. Doch die Hauptmeiſter ſind großentheils ausgemittelt, und wem die glückliche Muße nicht zu Gebote ſteht, Stadtarchive und ſonſtige Hülfsquellen zu durchſuchen, der kann ſich wenigſtens mit gutem Gewiſſen an die Kunſtwerke halten, und den Andern die Namen laſſen.

Die Summe der vorhandenen Bilder iſt gleichfalls geringer. In dem nördlichen feuchten Clima hat ſich die Fresco-Malerei weniger ausbilden können, als in Italien, wo ſie früh ſchon in reicher Folge die größten Conceptionen ins Leben rief. Statt deſſen legt ſich beſonders der niederländiſche Fleiß mit nationaler Vorliebe auf eine faſt miniaturartige Ausführung, die nur der tüchtige Sinn des Jahrhunderts von kleinlicher Peinlichkeit fern hält. Dieß macht die Werke im Einzelnen wohl vollendeter, ihre Anzahl jedoch wird nothwendig kleiner. Italien endlich hat weder religiöſe noch politiſche Umwälzungen erfahren, in denen Gemälde und Statuen in Menge zu Grunde gingen. Die Kriegsnoth hat manches zerſtört, im Ganzen aber ſind die Kirchen und Klöſter, die Rathhäuſer und Palläſte von Fremden unangetaſtet geblieben, und das eigene Volk iſt zu ſehr ein Volk der Kunſt ſelber, um nicht deren Werke heilig zu halten. In den Niederlanden und Deutſchland umgekehrt wandte ſich in ſpäterer Zeit der religiöſe Vertilgungseifer mit Abſicht gegen das, was der Katholicismus Tiefſtes geſchaffen hatte, und die proteſtantiſche Bildung am meiſten hat jetzt die Barbareien des Proteſtantismus zu beklagen.

Ihren Ausgangspunkt erhält auch in Deutſchland die zweite Periode, wie in Italien, durch die lebendige Umwandlung des vorangehenden Typus. Die veränderte Richtung aber, die jetzt erwacht, ſchließt ſich nicht wie bei Duccio und Cimabue, in Conception und Technik unmittelbar den beſſeren Traditionen der byzantiniſchen Vorbilder an, ſondern entwickelt ſich von Hauſe aus in nationalerer Eigenthümlichkeit. Je mehr ſie gedeiht, deſto reichhaltiger belebt ſie deshalb die heimiſchen Formen und Charaktere, um in ihnen den religiöſen Geiſt der Ge-

genwart vor Augen zu bringen. In den Gestalten Gott Vaters und des Heilandes aber waltet der frühere Grundtypus dauernd fort. Ueberhaupt verliert zwar die kirchliche Strenge noch nicht ihre ernste Hoheit, und die Versöhnung mit Gott, der Christen durch Gottesdienst, der Heiden durch Bekehrung, macht noch den Hauptinhalt aus, doch in germanischer Weise ohne Bemühn um italienische Formenschönheit. Der nationale Sinn giebt die bestimmte Ausdrucksweise, die lebendigen Physiognomien und Gestalten; für die einzelnen Situationen liefern die biblischen Begebnisse, die Heiligen- und Legenden-Geschichte den nähern Stoff, und wo bei weiten Conceptionen die unmittelbare Veranschaulichung nicht ausreicht, treten religiöse Symbole als Hülfsmittel ein.

Den Keim dieser Richtung fördern die Meister der deutschen Schulen, das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch, zur ersten Blüthe.

Was ihnen noch abgeht bringt zweitens die flandrische Schule der Gebrüder van Eyck bei ihrem Entstehen sogleich mit bewunderungswürdiger Kraft hinzu, und entwickelt es im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in reicher Verzweigung.

Ein drittes Gebiet, als Vorbereitung zum Theil der folgenden Hauptepoche, bildet sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab durch den Einfluß der eyckischen Auffassungsart und Technik auf die deutschen Schulen.

In dieser Gliederung wollen wir die wichtigsten Meister und Werke betrachten.

Der erste Abschnitt, in der ursprünglichen Entfaltung der deutschen Schulen, umfaßt auf der einen Seite die Meister von Cöln und Westphalen, auf der andern die oberdeutschen und fränkischen, wozu sich noch die kurze Blüthe der Schule von Prag gesellt. Den Vortritt und Mittelpunkt aber gewinnt die cölnische, und bildet ebensosehr den ersten Gipfel.

Als nächster Gegenstand kann sich nicht die Natur und das weltliche Dasein, sondern das religiöse Leben allein darbieten,

ſo daß die menſchliche Geſtalt und der kirchliche Ausdruck die ausſchließliche Form für jede Auffaſſung bleiben.

Die mittelaltrige Religioſität bedarf eines langen Bildungweges, bevor ſelbſt die künſtleriſche Malerei innerhalb religiöſer Gegenſtände darzuſtellen vermag, daß auch die Natur ihrerſeits einſtimme in die Andacht der Herzen, und mitwirke für den Ausdruck der Heiligkeit. Das frühere Bedürfniß richtet ſich nur darauf, typiſche Formen ſubjectiv durch den Ausdruck eigener Empfindung zu beſeelen, ihrem Charakter nach menſchlich zu erfüllen, national zu geſtalten, und ſie aus ſtarrer Ruhe in Bewegung zu bringen, oder die ſchroffen Geberden, Stellungen, Gewandung und Faltenwurf gefügig zur Schönheit zu mildern. Hiemit haben die Conception und Technik ſchon vollauf zu thun. Luft, Wolken, landſchaftliche Umgebung und ſonſtiges Beiwerk werden faſt noch zwei Jahrhunderte lang nach Recht und Brauch durch jenen bald glänzenden, bald ſtumpferen Goldgrund verdeckt, der aus der offenen Natur ſogleich in die Kirche verſetzt, und außer ſeiner Feierlichkeit und Pracht nicht nur als Farbe wohlthätig wirken kann, ſondern nun auch den Blick auf die Figuren als ſolche ausſchließlich hinlenkt.

In den Geſtalten ſelbſt verwandeln ſich die conventionellen Phyſiognomien und Charactere reicher und ſchneller faſt als in Italien zu nationalen Formen, und außer dieſer Umprägung wird theils die naturwahrere Carnation ein Hauptbedürfniß, theils die vollere Modellirung; und was die Spitze von Beidem bildet, der Ausdruck geiſtiger Belebung.

Der eigentliche Inhalt aber, um den es zu thun iſt, läßt ſich im Allgemeinen auf denſelben Punkt zurückführen, den ich ſchon früher (Thl. I. p. 299 — 300) angegeben habe. Die Gemälde der vorigen Periode bringen die religiöſen Charaktere und Begebniſſe nur als Gegenſtände der Andacht vor Augen; als Objecte, aus denen wenig inneres eigenes Leben ſpricht. Die ſubjective Beſeelung beſchränkt ſich auf die religiöſe Gemeinde, die durch den Anblick dieſer kirchlichen Bilder zur Heiligung ſoll angeregt werden. Was ſo zunächſt in Werk und Beſchauer aus-

einanderfällt, gelangt jetzt in der Darstellung selbst zur Vermittlung.

Innerhalb dieser Thätigkeit thut sich, auch hier schon, ohne erhebliche Ausbildung freilich, ein Unterschied auf, welcher erst später in dem Gegensatze der cölnisch-westphälischen und flandrischen Richtung entschieden in Frage kommt. Ich will ihn vorweg flüchtig bezeichnen.

Die Malerei kann überhaupt und soll religiöse Stoffe nur in menschlicher Gestalt veranschaulichen. Benutzt sie hiefür nun die Formen der Gegenwart, so sind zwei Hauptwege möglich. Sie läßt entweder diejenigen Characterzüge noch fort, welche den einzelnen Menschen fest für sich als Individuum concentriren, und ihm zugleich den besondern Ausdruck seiner bestimmten weltlichen Thätigkeit aufprägen, oder sie fasst umgekehrt diese irdische Particularität in deren vollem Erscheinen so viel sie vermag in's Auge.

Im ersten Falle, weil sie nichts wesentlich Scheidendes sieht, schließt sie dann sorglos ihre Gestalten mit dem kirchlichen Inhalt zusammen, den sie darin auszudrücken gedenkt. Sie nimmt beide Seiten als unmittelbar entsprechend, und theilt ihnen daher auch im Ganzen den heiteren Ausdruck ursprünglicher Harmonie und offener Beruhigung mit. Im anderen Falle steht ihr der Zwiespalt entgegen, den sie sich zwischen dem weltlich besonderen Menschen und den religiösen Charakteren und Scenen nicht mehr verläugnen kann. Sie bedarf nun eines Umwegs, um ihr Ziel zu erreichen, und ihre Mühe ist doppelt. Das Irdische, Particuläre giebt sie nicht auf, sie gestaltet es im Gegentheil immer vollständiger aus. Dessenohngeachtet soll sich darin das Heiligste offenbaren. Der germanische Volkssinn, wie die religiöse Lehre, dringen auf die Darstellung jener Harmonie des individuellen Subjects mit jedem höchsten Gehalt.

Die beiden nächsten Jahrhunderte können diesem zweiten Wege kaum erst zuführen. Die erworbenen Mittel, in Rücksicht auf charakterisirende Zeichnung und geistig belebendes Colorit, reichen noch zu wenig aus. Denn diese Darstellung ver-

langt nicht nur das dauernde Studium der Wirklichkeit, sondern auch in der Nachbildung selbst das Hervortreten aller einzelnen Züge wie deren von Innen beseelten Zusammenhang. Solch großer Fortschritt kann in dem ersten Abschnitte noch nicht gethan sein.

Die Hauptschulen begnügen sich deshalb ungewollt am liebsten mit dem unmittelbaren Ausdruck jener gleichsam unbefangenen Religiosität, deren Formen in sich keine Schranke individuellster Charactere zu durchbrechen haben, um das zu sein, was sie darstellen sollen. Ihr Einklang erscheint weder durch den Ausdruck vollständiger Trennung des Irdischen und Göttlichen, des zufällig Particulären und Allgemeinen gestört, noch durch den Ausdruck versöhnender Widervermittlung vertiefter erarbeitet.

Nach dieser Seite hin scheint mir der Unterschied geistlicher und weltlicher Städte von Wichtigkeit.

Während der ersten Hälfte des Mittelalters gliedert sich die Stufenfolge der deutschen Stände nicht in Bauern, Bürger und Adel, sondern auf dem Lande wie in den Städten in freie Herrn, ritterbürtige und nicht ritterbürtige Freie, so wie endlich in Hörige. Nach aufgehobener Hörigkeit aber bleibt für die Städte meistentheils nur jener mittlere Unterschied übrig. Die schöffenbaren Freien, zur Erwerbung der ritterlichen Würde in Lehn- und Hofdienst berechtigt, dürfen jede Gerichtsbarkeit ausüben, und zugleich der Verwaltung des Gemeindevermögens, überhaupt den allgemeinen Stadtangelegenheiten vorstehn. Sie bilden die „ehrbaren Geschlechter", und reißen fast überall die gesammte Regierungsgewalt als Standesrecht an sich, so daß den nicht ebenbürtigen Freien kein Antheil an der Verwaltung bleibt.

In den wichtigsten geistlichen Städten nun, in welchen die Kirchenhäupter Landesherrn, oder doch mit herzoglichen Rechten belehnt sind, steigert sich durch Gewerbfleiß und Handel, Kriegsmuth und gesetzliche Ordnung mit dem wachsenden Reichthum das Streben nach Unabhängigkeit von der beschränkenden Macht der geistlichen Herrn. Zwistigkeiten und blutige Fehden

dauern mit wechſelndem Glück, oft von den Kaiſern begünſtigt, bis zum endlichen Siege ſtädtiſcher Freiheit fort. Kaum aber ſind die Geſchlechter befeſtigt, ſo ſteht ihnen auch ſchon ein neuer Feind gegenüber. Die Gewerke und Gilden, von den Patriciern bisher nur zur Hülfe gebraucht, fordern jetzt gleiches Recht an der Herrſchaft. Gütlich oder mit immer neuen, gewaltſamen Aufſtänden. Sie ſtreiten ſo lange, bis ſie ſich in gehöriger Anzahl entweder in den innern Rath der Patricier aufgenommen ſehn, oder als äußerer Rath die Verwaltung beaufſichtigen, und wo ſie ſich auch durch dieß Recht nicht genügen laſſen, theilen ſie die geſammte Bürgerſchaft ganz demokratiſch in Zünfte, die den Rath wählen, und durch ihn Jurisdiction und Regierung leiten. In dieſem Falle ziehn die Geſchlechter ſich aus der Stadt zurück oder reihen ſich dem Zunftweſen vollſtändig ein. Nur ſelten gelingt es ihnen, wie zu Frankfurt und Augsburg, ſich als eine beſondere und erſte Zunft politiſche Vorrechte zu bewahren.

So ſind die Städte zu großem Theil ihrem geiſtlichen Fürſten unterworfen, doch der gleiche Boden weltlicher Befugniſſe und Gerechtsſame bringt dieſen den Stadtbürgern näher. Wie ſie im Leben Biſchof und weltlichen Herrn in unmittelbarer Einheit vor ſich ſehn, ſich ſelber aber bei voller Anerkennung ſeiner doppelten Macht, ihm gegenüber ebenſo ſelbſtſtändig und berechtigt, muthig und froh empfinden, geben ſie nun auch künſtleriſch den Geſtalten ihrer Mitbürger in religiöſen Charakteren und Situationen nicht den Ausdruck der Schuld und Buße, der tiefen Verſenkung und Heiligung, ſondern der unbefangenen Ruhe und glücklichen Sicherheit.

In den königlichen Städten fällt mit jenem Kampf auch dieſe relative Gleichſtellung fort. Hier ſtreiten nur weltliche Stände untereinander; Städte gegen Herzöge, Grafen oder Ritter, Zünfte gegen Patricier. Die Kirche ſteht dieſen Händeln mehr oder weniger fern, und bleibt nun außerhalb des weltlichen Kreiſes eine nur geiſtliche Macht, ein wirkliches Gottesreich. Dann muß aber auch die ſtädtiſche Kunſt dieſer Trennung folgen. Je voller und naturtreuer ſie das Irdiſche auffaßt, je

beſſer. Für den religiöſen Ausdruck jedoch kann ſie es nicht mehr unmittelbar, wie es vor ihr liegt, verwenden. Sie erfährt und durchlebt es als ein Bereich, das ſich abgeſondert entwickelt, das mit der Kirche auf demſelben Felde niemals gekämpft, oder gar ſie beſiegt hat. Je vollſtändiger und lieber ſie es in ſeiner eignen Geſtalt und Ausbreitung aufnimmt, deſtomehr bedarf es daher, um als kirchlich und religiös zu erſcheinen, einer neuen Vermittlung und Weihe, die nur in dem Ausdruck tieferer Andacht und Demuth erkennbar zu werden vermag.

Aus dieſen Geſammtverhältniſſen ergiebt ſich mir der gedoppelte Umſtand; einmal, daß für die nächſten Jahrhunderte in unſrer Sphäre die biſchöflichen Städte den Vorrang haben; ſodann, daß ſpäter gerade nur in den weltlichen der Ausdruck ſtrengerer Andacht erſtrebt und erreicht wird.

Wir müſſen deshalb während des erſten Abſchnittes die Hauptblüthe der Malerei weder in den königlichen Städten Flandern's, Franken's und Schwaben's, ſondern vor allem in Niederdeutſchland, am Rhein und im Herzogthume Weſtphalen ſuchen. Flandern giebt für den folgenden Abſchnitt den Mittelpunkt, und die oberdeutſche Schule weiß ihren eigenthümlichen Standpunkt erſt auf niederländiſchen Anſtoß zu finden.

Von allen biſchöflichen Sitzen nun iſt namentlich Cöln zur Ausbildung einer Jahrhunderte lang ſich fortentwickelnden Malerei geeignet.

Unter glücklichem Himmelsſtrich an dem breiten Strome in weiter Ebne gelegen, wird dieſer Stadt von der Natur ſchon für maleriſches Colorit die nöthige Hülfe geboten. An früher Bildung fehlt es hier gleichfalls nicht. Schon Agrippina, wie Tacitus ſagt, zieht nach dieſem ihrem Geburtsorte Veteranen und eine Colonie. Tempel und Theater ſteigen nun in der neuen Agrippina Auguſta empor, Conſtantin der Große erbaut eine Brücke von Stein und Julian befeſtigt den Hafen. Auch das Chriſtenthum ſchlägt hier frühzeitige Wurzeln. Bereits im dritten Jahrhundert erwirbt ſich der römiſche Feldhauptmann Gereon die Marthyrkrone, und im vierten ſtiftet die Mutter Con-

ſtantin's zu Ehren des Heiligen Kirche und Kloſter. Hier werden die eilftauſend Jungfrauen erſchlagen und dreißig Jahre danach läßt der fromme Biſchof Aquilinus der 2te auch zu ihrem Gedächtniß eine Kirche erbaun. Und zu noch höherer Heiligung der Stadt erhält endlich der Erzbiſchof Rainold von Kaiſer Friedrich in dem eroberten Mailand die Gebeine der heiligen drei Könige, die ſeit dem Anfange des 13ten Jahrhunderts in Cöln verblieben ſind.

Die Völkerwanderung hatte die Denkmale der römiſchen Kunſt und Cultur faſt durchgängig zerſtört, durch Carl des Großen Vermittlung jedoch dringen die Reſte chriſtlich römiſcher Kunſtbildung noch einmal bis zum Rhein herüber, und Cöln erfreut ſich außerdem einer Stifts- und Kloſterſchule. Nun blüht hier vorzugsweiſe die Architektur reichhaltiger als in irgend einer anderen deutſchen Stadt, und entwickelt den Rundbogenſtyl, ſo wie den Uebergang zu dem Spitzbogen in ununterbrochenert Folge, bis ſich die mittelaltrige Baukunſt in dem mächtigen Dombau, wenn auch nur der Conception nach, vollendet. Nicht minder regt ſich die Malerei, und knüpft ſich durch die Verbindung der Ottonen mit dem oſtrömiſchen Kaiſerhof auch an byzantiniſche Muſter. In dem nächſten Jahrhundert aber gebricht es dieſer Kunſt noch an der nöthigen Ausbildung des ſtädtiſchen Gewerbes, Handels und Reichthums. Denn Cöln, dieſe älteſte eigentliche Stadt in Deutſchland, thut ſich zwar zur Römerzeit ſchon als Handelsort hervor, und bleibt von früh ab ein Stapelplatz der Linie von Ungarn bis England, ſeine volle Macht aber erlangt es erſt im dreizehnten Jahrhundert, früher als Urſprung, jetzt als Hauptglied des großen deutſchen Hanſebundes. Zu dieſem reichen Verkehr geſellen ſich die Eigenthümlichkeiten einer kirchlichen und ſtaatsbürgerlichen Verfaſſung, die andern biſchöflichen Städten gegenüber faſt nur als Ausnahme zu betrachten iſt.

In der Mitte des zehnten Jahrhunderts beginnt das erzbiſchöfliche Regiment. Der Grund und Boden aber der alten Stadt und ihres Feldgebiets bleibt reichsunmittelbar; die Eigen-

thümer werden nicht bischöfliche Landsassen, sondern behalten in Bezug auf Erb und Eigen ihren unabhängigen Gerichtsstand unter dem Burggrafen, der auch als bischöflicher Beamter fungirt, seine Richtergewalt über jenes freie Erb und Eigen jedoch vom Könige und Reich erhält, und sie dem Stiftsvogt gegenüber selbstständig ausübt. Ueberhaupt bildet sich aus den sämmtlichen freien Eigenthümern ein amtlicher Ausschuß, der in steigendem Grade die wichtigsten Verwaltungszweige an sich reißt, und schon im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts als ein engerer Rath mit fünfzehn und als ein weiterer mit 82 Mitgliedern in Wirksamkeit ist. Dem Erzbischofe verbleibt die weltliche Macht, die freien Besitzer sind aber von Anfang an ihrer staatsrechtlichen Stellung eingedenk, und schmälern unter jahrhundertlangen Streitigkeiten die Gewalt ihres Oberherrn durch stete Erweitrung der eignen Gerechtsame und der städtischen Selbstverwaltung.

Wenn im Allgemeinen schon der Wachsthum der cölnischen Malerei mit dem Flor der Verfassung, des Handels und der Gewerbe gleichen Schritt hält, und deshalb seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zu immer regerer Entfaltung gelangt, so setzt ihr Culminationspunkt endlich das Hervortreten der mittelaltrigen demokratischen Formen voraus. Die Malerei ist, wie ich schon früher sagte, eine demokratische Kunst, mit dem städtischen Handwerk und den bürgerlichen Zünften verschwistert. Bisher war die Macht der Verwaltung in den Händen der Geschlechter verblieben. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aber drängen die Gewerke immer kühner vorwärts, und schon um das Jahr 1370 erhalten sie fünfzig Beisitzer im großen Rath. Doch eben diese Concession führt zu immer höheren Forderungen, und die Streitigkeiten ziehen sich jahrelang hin. Als aber die ermuthigten Geschlechter ihren ausgestoßenen Bürgermeister Heinrich vom Stabe im Jahre 1396 wieder einzusetzen wagen, geräth die ganze Gewerkschaft in hellen Aufruhr. Der Verhaßte wird ergriffen, geviertheilt, der Rathssaal erstürmt; bald genug sind auch die Häupter der Patricier gefangen, aus

der Stadt verwiesen, und eine gänzlich umgewandelte Verfassung ist durchgesetzt. Das Zunftwesen bildet von nun an die einzige Grundlage. Alle Stadteinwohner, auch die Geschlechter, müssen sich in eine der zwei und zwanzig Genossenschaften aufnehmen lassen, in welche die Stadt sich theilt, und aus diesen Gilden erwählt machen jetzt sechs und dreißig Zunftherrn für den Rath den eigentlichen Stamm aus, der sich aus der Bürgerschaft dann noch dreizehn Rathsherrn hinzufügt, und in Gemeinschaft mit diesen sowohl zwei Bürgermeister erwählt, als auch die Richterstellen, die Rentkammerämter und die Verwaltung der Gemeinde- und Gewerbpflege überträgt. Unter diesen Gilden hat nun auch die Zunft der Schilderer, der Maler, zu denen sich außer den Wappenstickern noch die Glaser und Sattler halten, das Recht, einen Zunftherrn in den Rath zu wählen.

Der innere Zusammenhang dieser gesammten Zustände mit der künstlerischen Auffassungsweise scheint mir nicht fern zu liegen. Aus der bürgerlichen Selbstständigkeit allein kann ich mir das Offne und Frohe, dieß pralle und stracke Auftreten aller Charaktere erklären, das keine andere Schule so früh mit gleicher Unbefangenheit ausdrückt. Wie die Cölner in Sachen von Erb und Eigen reichsunmittelbar bleiben, wie ihre Bürgermeister den Leuten, welche in Klöstern unversteuerten Wein gekauft hatten, noch auf geistlichem Boden die Krüge und Flaschen zerschlagen, so stehen auch auf ihren Bildern die Gestalten gleichsam in reichsunmittelbarer Sicherheit vor Gott, und schließen sich umgekehrt ganz ebenso unbesorgt zum Ausdruck alles Heiligen auf, als ihre gewerbreiche Stadt das erzbischöfliche Cöln ist, in dessen Hauptstifte für den Kaiser links, und rechts für den Pabst der Chorherrnstuhl offen steht. Daß sich hier, näher an einander gedrängt, der große mittelaltrige Gegensatz von bürgerlicher Freiheit und weltlicher Obermacht der Kirche dauernd befeindet, hindert die Malerei in der Lösung ihrer Aufgaben nicht. Der Streit betrifft nur die weltliche Herrschaft der Geistlichkeit. Nicht dem Erzbischofe, dem Landherrn gelten die Kämpfe, und die Kunst entnimmt sich aus ihnen nichts als

die nöthige Kraft, das in unmittelbar religiöser Versöhnung auszubilden, was sich in der Wirklichkeit weltlich unmittelbar gegenüber steht. Diese echte Harmonie aber kann nur aus dem Gefühle hervorgehn, daß beide Seiten, die sich einigen sollen, von gleicher Berechtigung seien. Jemehr das reale Leben das wechselseitige Recht nur als Kampf erscheinen läßt, um desto eifriger faßt die heitere Kunst, indem sie den Kreis nicht berührt, in welchem des Streites kein Ende ist, die ursprüngliche Einigung auf, die als tieferes Prinzip zu Grunde liegt.

Diesen Verhältnissen von Cöln stehen, wenn auch durchweg local und volksthümlich modificirt, die Zustände in den Städten des Herzogthums Westphalen wenigstens in dem Hauptpunkte nahe, auf den es hier ankommt.

Eine frühe römische Cultur ist zwar bis hieher kaum durchgedrungen. Die Römer vermögen in den feuchten Niederungen, Mooren und Wäldern, die zwischen der Weser, Lippe, Ems und dem Rhein sich hinziehn, keine Eroberung zu befestigen. Diesen Landstrich bewohnt ein tapferer ursprünglicher Stamm, der die altgermanische Freiheit ungefährdet bewahrt. Vornehmlich mit Landbau beschäftigt leben die freien Eigenthümer mit dienstbaren Leuten auf ihrem vereinzelten Erbe, zur Benutzung des unbebauten Bodens in Markgenossenschaften, zur Rechtspflege unter erwählten Richtern in Bauernschaften und Landesgemeinden zusammengetreten, im Heerbanne zum Kriege verpflichtet, mit Anführern, um welche sich freie Männer ohne Erbgut als kriegslustiges Gefolge hinreihn.

Carl der Große sodann stiftet hier nach gewaltsam vollbrachter Bekehrung zum Christenthum die Bisthümer Osnabrück, Münster, Minden und Paderborn, und führt die fränkische Verfassung ein. Als Oberrichter treten die Gaugrafen auf, durch Königsboten überwacht, im Kriege häufig zu Herzögen erwählt, und beim steigenden Uebergewicht der Geistlichkeit und des höheren Adels verwandeln sich theils viele Freie in Schutzhörige, theils werden manchen Dienstleuten einzelne Grundstücke gegen Zins überlassen.

Auch diese Verfassung löst sich schon unter den sächsischen Kaisern. Aus den frühern Beamten des Königs werden erbliche Grafen und Herzöge, deren Recht und Macht nicht mehr ausschließlich auf einem Amte beruht, sondern an eigenem Landbesitz haftet. Die alten Gaubezirke zerstückeln sich hiedurch zu neubegrenzten Landschaften, in denen nun auch für den Kriegsdienst das Lehnwesen den Mittelpunkt giebt. Doch stemmt sich in Westphalen der ursprüngliche Adel lange gegen die Reichsdienste, und läßt sich Territorialdienste erst zur Zeit der Hohenstaufen gefallen. — Die Bischöfe ihrerseits befreien die geistlichen Güter gleichfalls von der frühen Gerichtsbarkeit, und erhalten, mit Land, Leuten und Zehnten reichlich versorgt, in ihren immer geschloßneren Gebieten die Gerechtsame der Grafen. Neben den landesherlichen Gogerichten aber, die sich aus den früheren Befugnissen der gräflichen Unterbeamten erweitern, bleiben ebenso die Freigerichte bestehn, in welchen ehemals der carolingische Graf selber über Freie und deren Eigenthum gerichtet hatte. — Als Gegengewicht des Adels und der Kirchenobern kann sich in dieser Epoche die städtische Macht noch nicht ausbilden. Auch in Westphalen ist sie erst im Entstehn begriffen. So zieht sich z. B. im Anfange des 11ten Jahrhunderts die Stadt bei dem Münster allerdings schon mit drei Parochien um die alte Bischofsburg her, aber ihr fehlt noch, wie Soest und Paderborn, jede eigene Verfassung.

2. In dieser Art gestalten die Zustände sich, bis Heinrich der Löwe 1180 in die Acht erklärt, und der Herzogswürde entsetzt wird. Nun erhält das Erzbisthum Cöln über Paderborn und die cölnisch-westphälische Diöcese, zu der auch die Grafschaft Mark nebst Dortmund und Soest gehört, die herzoglichen Rechte des Heerbanns, der Handhabung des Landfriedens und der obersten Stuhlherrschaft in den Freigerichten. Die gleichen Gerechtsame gewinnen in ihren Territorien die Bischöfe von Münster und Osnabrück, deren Ansehn von nun an steigt. Ebensowenig bleiben die Städte zurück. Sie blühn durch Gewerbfleiß und Handel in dem Maaße, daß viele nunmehr im An-

fange des 13ten Jahrhunderts ihr Stadtrecht erwerben. (Geſch. Münſter's von Dr. Erhard. 1837. p. 110—112.)

Dieſe Verhältniſſe finden während der Regierung Kaiſer Friedrichs II. und des Interregnum die reichſte Gelegenheit zu ſchärferer Ausbildung. Schon von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ab nehmen die Städte an Verträgen und andern Verhandlungen der Herrn weſentlich Antheil, und erheben eine überall mitredende Stimme. Doch können nun auch Reibungen und Fehden mit den Biſchöfen und Grafen um ſo weniger ausbleiben.

3. Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichen auch die weſtphäliſchen Städte zunächſt erſt im 14ten Jahrhundert.

Die Biſchöfe, in weltliche Händel verwickelt, ſind in dieſer Epoche um ihr kirchliches Amt ſelten beſorgt, die Zucht und Religioſität geräth in Verfall, das Fauſtrecht nimmt überhand, und die geiſtlichen Regenten müſſen mehr und mehr das Domcapital, die Ritterſchaft und Städte als Corporationen anerkennen, welche die Landeshoheit bedingen, Steuern bewilligen und ſich auch in anderweitigen Rechten befeſtigen. In Münſter beſonders, weniger in Paderborn, ſind die Bürgermeiſter und Rathmänner bei allen inneren Landesangelegenheiten immer voran. Dabei bewahren die Freigerichte, zu deren Beſitz auch Städte gelangen, ihre alte Wichtigkeit, und zeigen, daß ſich die ſchöffenbar freien Leute hier weniger der Landesherrlichkeit unterwerfen, als in andern Theilen Deutſchlands. Sie halten Gerichte aufrecht, die unter einem unmittelbar vom Könige verliehenen Banne richten. Die Freigerichte erringen von jetzt an ſogar eine neue Stellung. In dieſen Tagen der Unruhen reicht die gewöhnliche Rechtspflege nicht aus. Da bricht ſich allmälig der fruchtreiche Gedanke Bahn, die einzelnen Freigerichte von den beſonderen Territorialherrn unabhängig zu machen, und mehr zu einem Ganzen an einander zu knüpfen. Für ſolche Einigung fehlt es nicht lange an einer Spitze. Die Erzbiſchöfe von Cöln, durch ihre herzoglichen Rechte in Rückſicht auf die heimliche Acht Oberſtuhlherrn, hatten nur zu ſehr im Sinn, ihr Anſehn über ganz Weſtphalen auszubreiten. Den Freigrafen

wiederum sowie den unteren Stuhlherrn und Freien ist es ebenso gelegen, sich möglichst der näheren Aufsicht zu entziehen, und lieber dem Erzbischofe als weiter entfernten Oberstuhlherren anzuschließen. (Eichhorn, Reichs- und Rechtsgeschichte 4te Ausgabe III. p. 199.) So erscheint in der That seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts der Erzbischof, den früheren Privilegien der übrigen Herrn zuwider, als Oberstuhlherr aller Freigerichte Westphalen's; (Wiegand, Fehmgerichte Westphaleus p. 195.) wodurch zugleich die Ausdehnung erklärt wird, die von jetzt ab das heimliche Verfahren der Fehme auch über solche gewinnt, die ihrem Bunde nicht zugehören.

Die Städte, in derselben Noth der Zeiten suchen sich durch die Hanse zu sichern, in deren Bund bei erweitertem Handel die irgend bedeutenden Aufnahme finden. Fehme und Städte aber kommen gegen Ende des Jahrhunderts zu gesteigerter Wichtigkeit hauptsächlich durch das Landfriedensbündniß, zu welchem Karl IV dem Erzbischof von Cöln, den Bischöfen von Münster und Osnabrück und dem Grafen von der Mark ein Privilegium ertheilt. Auch Soest wird mit einbegriffen, Dortmund ebenfalls, und 1385 ein neuer Vertrag geschlossen. Den Städten nun war der Landfrieden eine vornehmliche Sorge, und da sie, bei allen Verhandlungen und Lasten betheiligt, den Landesfürsten als Bundesgenossen immer ersprießlicher, den Grafen und Edelleuten als Geldvarleiher immer unentbehrlicher werden, vermehrt sich nicht nur ihr Einfluß auf die gesammten Landesangelegenheiten, sondern auch die Theilnahme der Gilden an der Stadtverwaltung und dadurch der democratische Stolz der Bürger. Den Fehmgerichten wieder kommt der Umstand zu statten, daß ihren Freigrafen und Schöffen das Richteramt über die Friedensbrüche anheimfällt.

Diese kurze Andeutung der äußern Verhältnisse mag vorerst genügen. Wie in Cöln sind auch in Westphalen geistliche und weltliche Macht, bischöfliches und städtisches Regiment aneinander geschlossen; unmittelbar oder durch das Mittelglied weltlicher Grafen und Herrn. Ebenso erkämpfen die Städte sich in wach-

sendem Maaße die nöthige Kraft, um sich trotz dieser Hoheit dem Landesfürsten oder dem Herzog muthig zur Seite oder entgegen zu stellen. —

Für die Charakteristik des künstlerischen Typus will ich in diesem Abschnitt die beste Epoche der cölnischen Schule zum Vorbild nehmen; theils ihrer höheren Vollendung wegen, theils weil sich aus ihr am meisten erhalten hat.

I. Friedrich von Schlegel sagt von dem Maler des cölner Dombildes: „die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen.“ Auch spätere Beurtheiler haben immer von neuem das Holdselige und Frische im Ausdrucke cölnischer Bilder gerühmt.

A. In der That, wenn irgend wo, verkündigen die Gestalten dieser Schule eine frohe Botschaft. Ein Paradies des kirchlichen Glaubens ist es, das sie voll Freudigkeit ausdrücken. Die Reue, die Buße fehlt; wer aber will die Unschuld der Kinder, noch ehe sie gesündigt, aus Eden verweisen? Keine irdischen Wünsche erfüllen schon so zwiespaltig das Herz dieser Gestalten, daß es darüber der Heiligen vergessen hätte; kein menschlich spröder Charakter trennt von dem Reiche Gottes, oder ist schlimmer noch zu der Härte gediehn, die den Abstand zur unübersteiglichen Kluft erweitert. Hält irgend eine Fessel leise zurück, so ist es die jungfräuliche Brautscheu der Seele, für welche Güte und Frömmigkeit selber zur Mahnung werden, nur mit keuscher Andacht dem Herrn zu nahn.

Darum bilden die freundlichen Engel, die holden Knaben, die glücklichen Mädchen und heiligen Jungfrauen den eigentlichen Mittelpunkt. Meist alle sorglos, als spielten sie mit dem Christkinde wie mit Blumen des Frühlings. Doch nicht aetherisch etwa und körperlos. Im Gegentheil frisch und lebendig. Die schmächtigen Gestalten wohlgebaut, der Leib wenig vorgestreckt, das Haupt sanft vorwärts oder zur Seite geneigt; die Köpfe mehr kreisförmig als in langgezogenem Oval; die gerundeten Stirnen hoch und frei, der übrige Gesichtstheil, soweit es der

geiſtige Ausdruck fordert, zurückgedrängt; die Brauen in ſanftem Bogen geſchwungen, die langen Lieder halb faſt über den Augapfel hingezogen; die Naſen gerade und fein, bald ſpitziger, bald munterer in etwas aufgeworfen; die Backenknochen nie ſichtbar, die Wangen voll und zart zugleich; der Mund klein, mit ſchwellenden Kirſchenlippen, in dem ſüßen Reiz eines ſtillen Lächelns. Darunter das Kinn meiſt ſo weich und lieblich als möglich. Jedes Geſicht verſchieden und jedes ähnlich dem andern; von unverkennbarer Nationalität, geſund in ſich abgeſchloſſen, und doch immer nur wieder ein Bild der gleichen helläugigen Unſchuld und Anmuth.

Am wenigſten im Allgemeinen gelingen die Greiſe und älteren Frauen, mehr ſchon jüngere Männer: oft von weiblicher Milde, von geiſtiger Charaktertiefe nur ſelten; die Meiſten offen, aber bornirt; einige von adlicher Geſtalt, andere kurz und gedrungen, wacker zum Dreinſchlagen, von tüchtigem Schroot und Korn. Die ſpätere Ausbildung bringt zwar in dieſen Charakteren die reichre Berührung mit weltlichen Intereſſen zum Vorſchein, und vor Maria und Chriſtus ſehen wir die Jünglinge und Männer verwundert, betroffen in ſich zurückgehn; im Ganzen aber zeigen ſie eine heitre Beruhigung; zuweilen mehr eine ſchuldloſe Neubegier als das Gefühl des eigenen Unwerths. Auch die munteren Jungfraun, wenn wir ſie nur in die freie Natur hinauslocken könnten, möchten gern wohl an Geſang und Liebe, an jeder Mädchenluſt und Weltfreude theilnehmen, nur wenige jedoch, die tieferen Gemüths ſind, würden deshalb vor dem Kinde und der Mutter, ja vor Gott Vater ſelber den klaren Blick niederſchlagen; ſo unſchuldig geht hier noch Menſchliches und Göttliches Hand in Hand.

B. Durch dieſe Einigung erhält ſich zugleich eine liebliche Plaſtik. Erſt wenn der Menſch in ſeinem ſanftigen Leben ſich Gott entfremdet empfindet, trübt ſich der naive Frohſinn. Nun muß er ſich emſiger ſammeln, ehe er bis zu dem Himmelskern durchdringen kann, den die irdiſche Schaale verdeckt. In dieſem Ausdruck dann aber iſt der urſprüngliche Frieden ſchon geſtört; das Suchen und Wiederfinden tritt an die Stelle deſſen, was in je-

nen Charakteren von Hauſe aus da iſt. Es wird eine Verſenkung erforderlich, der wir nun auch mit eigener Sympathie nachſinnen müſſen. Vor cölniſchen Bildern haben wir dieſes Bemühen nicht nöthig. Die Seele aller Geſtalten erſcheint in ſolchem Maaße von dem religiöſen Object rund und ganz ausgefüllt, daß gleichſam das Herz keinen Raum mehr behält, ſich ſubjectiv zuſammenzuziehn. Wie das geſammte Individuum dadurch hell und klar in ſich ſelber wird, leuchtet es nun auch dem Beſchauer entgegen. Da iſt nichts verborgen, nichts heimlich und nur der Ahnung erkennbar. Alles liegt offen zu Tage. Das ganze Innere, ſo weit der Meiſter es ſelber zu faſſen vermag, blickt unbefangen aus Auge, Körperform und Geberde. Das iſt es, was ich als die Seelenplaſtik dieſer Schule bezeichnen möchte. Sie iſt ein Mangel nach Seiten des tiefern Ausdrucks, ein Vorzug für die noch unentwickelte Stufe der Technik. Die Auffaſſung eilt bei dieſen Meiſtern noch der darſtellenden Fähigkeit nicht voraus, und ihre Werke geben auch hierdurch den Eindruck deſſelben heitren Genügens, von dem ihre frommen, frohen Geſtalten beſeelt erſcheinen.

C. Mit dem Grundzug der Milde verbindet ſich in den vorzüglichſten Werken ebenſoſehr eine anſpruchloſe Großheit der Formen; ein Seelenadel, der in das Anmuthige Gewicht, in das Freundliche Ernſt hereinbringt, und mit glücklicher Unſchuld auch dieſe Züge in Anklang hält. Hierin bekundet ſich theils das Gelingen jener eben berührten Plaſtik, theils die Erinnrung an altchriſtliche Motive; zugleich aber bei möglichſter Lebendigkeit ein Streben häufig nach einer naturwahren Idealität der Form, die hier um ſo beſſer gelingt, je weniger ſchon eine portraitartige Treue beabſichtigt wird. Außer in Geſichtszügen und Stellungen zeigt dieſe idealere Hoheit ſich ebenfalls noch in Gewandung und Faltenwurf. Denn wie in Rückſicht auf Phyſiognomien, ſelbſt in der ſpätern Epoche, eine ſchärfere Individualität mehr vermieden als geſucht, und das Jugendliche an die Stelle geſetzt iſt, finden ſich in den Gewändern am wenigſten jene winkligen Brüche, die einen Mangel an Sinn für das Milde

beweisen. Die cölnischen Meister bleiben dem Eckigen und Harten möglichst fern, und obschon sie die Nationaltrachten ihrer Zeit nicht verschmähn, waltet im Ganzen für die Form der Gewänder und den Schwung der Falten doch das Einfache und Fließende vor. — Dieselbe Harmonie herrscht in den Farben. Schon der Metallschein der Goldgründe fordert eine erhöhte Klarheit, ein durchsichtiges und doch sanftes Leuchten. In diesem Glanze und Schmelz zeigen die hervorstechenden Meister ebensoviel Feinheit des Auges als Uebung der Hand. Dabei sind die Farben lebendig und heiter. Es geht ein frühlingsjunges Colorit durchs Ganze. Liebliches Gelbgrün, lichter Zinober, Lackroth bis zum zartesten Rosa, daneben gesättigtes Blau oder freundliches Hellblau; dann auch gebrochnere Töne, Blaugrau, Meergrün oder ein grünliches Grau, gegen die Kanten und Lichter zusammt ins Weißliche spielend, das sind die wiederkehrenden Lieblingsfarben; alle zu einfachem Uebereinstimmen verbunden, in freudiger Pracht dem Auge zu Lust und Erquickung. Der Auftrag ist weich und fließend, die ganze Behandlung bei den Tüchtigeren sicher und durchgebildet. Doch auch diese wagen in den meisten Fällen noch keine Tiefe der Schatten und entschiedne Beleuchtung, deren die Malerei erst bedarf, wenn sie zu besonderem Naturlocal und fester Tageszeit vorschreitet. Mannichfaltiger schon ist die Carnation; bald röthlicher gehalten, bald weißlicher, doch öfter auch conventionell auf das Weißgrünliche und Kreidige beschränkt oder gegen das Kupferbraune hinstreifend. Ueberhaupt fehlt den Fleischtönen noch jener Lebenshauch, der an wirkliches Dasein und Athmen glauben läßt.

Wie sehr nun aber das unmittelbare Verweben nationaler Gestalten mit den religiösen Stoffen den Grundzug bildet, so lassen die cölnischen Meister, wie gesagt, dennoch die bestimmter charakterisirenden Formen, die jeden wirklichen Menschen vollständig abschließen, entweder unbeachtet, oder sie geben auch hievon nur die allgemeinere äußere Gestalt, ohne darin ein entsprechend particuläres Inneres zu voller Belebung auszudrücken. Vereinzelt nehmen sie auch, selbst ohne den Anlaß von Kreuzigungen und sonstigen Marterscenen, abnorme, widerwärtige Formen ganz

ſorglos auf. Solche Mißbildungen vermag dann die größere Feinheit des Colorits kaum wieder aufzuwiegen. Das Volk hingegen, das den Herrn verhöhnt, die Knechte, die ihn peinigen, wenn dergleichen Scenen vorkommen, erſcheinen abſichtlicher in's Uebertriebne verunſtaltet; theils durch ihre brutalen Stellungen und Bewegungen, theils durch vorquellende Augen, durch ſtruppichtes Haar, und ſonſtige Verunzierungen. Auch hier jedoch iſt es ſtatt der inneren Bosheit nur die in's Häßliche geſteigerte äußere Form, die ſich herausſtellt, und außerdem macht oft ein burlesker Zug auch dieß Extrem wieder unſchuldig.

Die Auffaſſung im Allgemeinen bleibt epiſch in dreifacher Art. Entweder ſind die Figuren ſtatuariſch vereinzelt, oder ſchaarenweiſe bald zuſammengedrängt, bald geſchiedner gruppirt, ohne daß ein beſonderer Moment als der beſtimmende Mittelpunkt vollſtändig durchgreift. Concentrirtere Auftritte kommen zwar gleichfalls vor, doch ſeltner. Auch der lyriſche Ausdruck erhält keine überwiegende Gültigkeit. Die Charaktere ſind hiefür noch nicht mit ſich ſelber beſchäftigt genug.

Man hat dieſen ganzen Typus, weil er nicht von Außen aufgenommen und angelernt, ſondern aus dem deutſchen Volke ſelber entſprungen iſt, mit Recht „germaniſch" genannt. In der That beſchränkt er ſich nicht auf Cöln und Weſtphalen, ſondern breitet ſich auch in dem übrigen Deutſchland aus. Er eignet ſich jedoch, dem Grundprinzip nach, vollſtändig nur für die Malerſchulen der geiſtlichen Städte. Die königlichen haben, wie oben gezeigt, den tieferen Beruf, mehr auf die ſchärfre Charakteriſtik und Breite des Weltlichen einzugehn und den Ausdruck ſtrengerer Andacht hinzuzubringen. Je weniger ſchon Beides gelingen kann, jemehr bilden ſie ſich für jetzt in einer Conceptionsweiſe fort, die ihnen nicht völlig zuſagt. So können ſie weder die anmuthige Unſchuld, die frohe Keckheit und im Grandioſen die Lieblichkeit der weſtphäliſch cölniſchen Schule ganz erreichen, noch das ſo früh bereits gehörig ausdrücken, was wiederum ihnen ausſchließlicher obliegt. Sie müſſen einen Schritt zurückbleiben, oder vermögen mindeſtens nicht an der Spitze der Fortbildung zu ſtehn.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

II. Ueber den Entwickelungsgang dieser ganzen Sphäre brauche ich nicht viel hinzuzufügen. Die früheren Jahrhunderte haben nur vereinzelte Werke in einem meist beschädigten Zustande hinterlassen, und von künstlerischem Werth sind erst die Producte der späteren Ausbildung.

In diesem Sinne kann man, wenn auch der bisherigen Kenntniß nach kaum mit Sicherheit, drei Stufen unterscheiden.

A.) Die erste reicht bis zur Mitte etwa des vierzehnten Jahrhunderts, und hat in Niederdeutschland zum Hauptlocale Cöln und Westphalen, in Oberdeutschland Schwaben und Franken.

1. Das nächste Hervorbrechen umwandelnder Intentionen, welche aus germanischem Sinne und Geist ihren Ursprung herleiten, ist selbst in Cöln unerfreulich und roh. Die ältesten Reste aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zeigen mehr nur colorirte Umrisse als eigentliche Gemälde; in Bezug auf Charakteristik ohne Individualität der Formen und des Ausdrucks. Die Gestalten sind fast durch die hergebrachte Bekleidungsart und den darunter gesetzten Namen allein erkennbar, die gelungeren jedoch im Faltenwurf neu, und bekunden in Stellung, wenn auch unbehülflich und mangelhaft, das Bestreben, dem wirklichen Leben sich nachzubilden. Von dieser Art sind, in überlebensgroßen Figuren, die Verkündigung in der St. Castorkirche zu Coblenz, an der Wand dem Chore zunächst, (Kunstblatt. 1841. Nr. 87. p. 361.) sowie in Cöln die Malereien in der Tauf-

kapelle der St. Gereonskirche, und auf Schiefertafeln die ſitzenden Apoſtel in der St. Urſula. — Die weiteren Fortſchritte ſcheinen das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch höchſt langſam geweſen zu ſein. Selbſt die Wandgemälde im Chore des Cölner Doms, obgleich ſie bereits dem Anfange des vierzehnten zugehören, liefern hiefür den ſichtlichſten Beweis. Wie denn auch die deutſchen Miniaturen derſelben Zeit den Vergleich mit den ähnlichen Productionen franzöſiſcher und niederländiſcher Meiſter noch nicht aushalten. In der Zeichnung roher ſind die Geberden zwar nicht ohne Ausdruck, doch übertrieben, die Farben zwar friſch, aber grell und gering in Angabe der Schatten.

In Weſtphalen finden ſich Spuren der Malerei ſchon im Anfange des 11ten Jahrhunderts. Die Nachrichten gehn bis auf Meinwerk, 1009—1035 Biſchof von Paderborn, zurück. Dieſer in großem Sinn wirkſame Hirt erweiterte nicht nur das weltliche Gebiet ſeines Bisthums ſowie die Stadt Paderborn, ſondern belebte auch Handel und Wandel, milderte den Druck der Leibeigenen und ehrte und ſteigerte Handwerk und Kunſt durch den Bau des noch jetzt unverſehrten Domes, der Bartholomäuscapelle und des Burſtorf. Vorzüglich aber blühte unter ihm die ſchon von Carl dem Großen geſtiftete Domſchule, aus welcher berühmte Männer, wie Anno, Erzbiſchof von Cöln, Friedrich, Biſchof von Münſter, und Andre hervorgingen. In dieſer Schule nun, heißt es, ward nicht nur in den gewöhnlichen Gegenſtänden unterrichtet, ſondern auch der Horaz und Virgil, Salluſt und Statius geleſen, und das Schreiben nnd Malen gelehrt. (Vita Meinvercii, Paderb. 1690. Beſſen, Geſchichte des Bisth. Paderborn. I. p. 113—138.) Unter dem Malen jedoch läßt ſich wohl hauptſächlich die Anfertigung von Miniaturen verſtehen, die ſchon zur Zeit der Ottonen in Deutſchland mit vieler Kunſt betrieben wurde, und erſt unter Kaiſer Heinreichs IV. Regierung bedeutend wieder herabſank. (Waagen, Kunſtw. und Künſtler in Engl. und Paris. III. p. 265—266, 275—278.) Meinwerk aber ſcheint überhaupt durch den Bau

und Ausschmuck der Kirchen in seinem Vaterlande einen Kunstsinn erweckt zu haben, der lebendig und segensreich fortwirkt.

So treffen wir für unsere jetzige Epoche wenigstens auf die bestimmte Nachricht von einem Maler Everwein, der zu seiner Zeit ein Künstler von großem Rufe gewesen sein kann, insofern ihm und seiner Gattin Elisabeth das Capitel zu Soest im Jahre 1231 Haus und Hof zu Geschenk gab. (Westphalia vom 3ten Decbr. 1825; Kunstbl. Dec. 1841. No. 100.) Doch haben sich weder von diesem Meister noch von Anderen irgend sicher nachweisbare Werke erhalten.

2. Dagegen sind noch in Oberdeutschland, besonders in Schwaben, einige Ueberreste von Wandmalereien vorhanden, die vielleicht schon dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zugehören mögen.

Ich rechne hieher die zwar übermalten einfachen Darstellungen im Chor der kleinen Kirche zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, ohnweit des Städtchens Calw.

An der westlichen Wand ist die Verkündigung, an der östlichen sind Christus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln, und der Täufer mit dem Agnus Dei, in dem Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Symbole der Evangelisten. Sämmtliche Figuren, auf blauem Grunde, ungelenk, roh, mit ungebührlich großen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Engel in der Verkündigung und Moses stark bewegt.

Auf der nördlichen Außenseite der Kirchenmauer läßt sich theilweise noch der Heiland am Kreuze nebst einigen anderen Gestalten erkennen. Ihre scharfgezogenen Umrisse der Gewänder und Körper bekunden den ähnlichen Styl. (Kunstblatt 1840. No. 96. p. 401—402. Sendschr. v. C. Grüneisen.)

Ob aber die neuerdings entdeckten Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg (Kunstbl. 1832. No. 27.) in so früher Zeit, oder in spätrer entstanden sind, kann ich nicht bestimmen. Ich habe sie eben so wenig als die Bilder zu Kent-

heim selber gesehn. Auch über die erste Entwicklung der Schule zu Nürnberg muß ich mich jedes Urtheils enthalten.

B. Eine zweite Stufe umfaßt den kürzeren Zeitraum von der Mitte ohngefähr bis gegen den Schluß des vierzehnten Jahrhunderts. Erst auf ihr geht die entwickelte Technik mit einer bereits reicheren Kunstauffassung Hand in Hand. Theils in Prag, Schwaben und Franken, theils gelungner wiederum in Westphalen und Cöln. Denn auf dieser Stufe beginnt schon der obenberührte Unterschied bischöflicher und weltlicher Städte merklicher hervorzutreten. Doch, wie gesagt, den Letzteren nicht zum Vortheil. Sie stimmen mit jenen entwickelteren Schulen hauptsächlich nur in der Technik überein. Der Vorzug dieser neuen Behandlung der Temperafarbe besteht, wie man neuerdings annimmt, in einem leichteren Bindungsmittel, das, über die Byzantiner und Giotto hinaus, eine flüssigere Schmelzung und gesteigerte Kraft der Töne zuläßt.

1. Außer der cölnischen und westphälischen Schule ist in der 2ten Hälfte dieses Jahrhunderts besonders die kurze Blüthe von Wichtigkeit, welche durch die Meister Theodorich aus Prag, Kuntze und Nicolaus Wurmser aus Straßburg in der Hauptstadt Böhmens zur Zeit Kaiser Karls IV. schnell ins Leben gerufen wird. Die Wand- und Tafelgemälde im Schlosse Carlstein, in der St. Veitskirche auf dem Hradschin, in der Theinkirche, und wenige Bilder in der Wiener Belvederegallerie sind die wichtigsten Ueberreste. Theils Brustbilder und Figuren einzelner Heiligen, theils Darstellungen Gott Vaters, des englischen Grußes, der Heimsuchung, der Mutter mit dem Kinde, der Opferung der drei Könige, des Ecce Homo und der Kreuzigung, theils einige Tafeln, welche den Kaiser in seiner Andacht oder in sonstigen religiösen Acten abbilden. (Hirt, Kunstbemerk. auf einer Reise über Wittenberg ꝛc. 1830. p. 177—179; Kugler, Handb. der Gesch. der Mal. II. p. 30—32.) Doch entspringt hier die Kunst nicht aus dem Volksleben selbst, sondern aus der Munificenz des kunstliebenden Kaisers, der, erzogen am Hofe Carls des Schönen, zu einem gleich einsichtigen

Freunde der Baukunst und Malerei heranwuchs, und besonders deutsche Maler nach Prag zog, oder auch italienische, den Thomas von Mutina z. B., beschäftigte.

Sowohl die Werke des Theodorich als des Nicolaus geben noch wenig Ausbeute für eigentlichen Kunstgenuß. Ein Bestreben nach Wirkung durch großartigere Formen läßt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders Arme, Hände, Beine und Füße plump und schwerfällig. Dabei sind die Physiognomien in Charakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nasen meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und groß. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth cölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf bisweilen an altchristliche Traditionen, und ist im Allgemeinen weder steif noch hart; doch nun auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptunterschied aber gegen die bisherigen Anfänge kommt, wie gesagt, durch die neue Farbenbehandlung hervor. Statt der schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefügigeres Schmelzen sichtbar, in Localtönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fließend; doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so daß es an rundender Modellirung fehlt, und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

Auf den ähnlichen Ursprung deutet außerhalb Böhmens, ein Altarblatt zu Mühlhausen am Neckar, nahe bei Cannstadt, von einem in Schwaben ansäßigen Bürger, Reinhart, in die dortige St. Veitskirche gestiftet; glaublicher Weise in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Mittelbild, etwa drei Fuß breit und sieben hoch, stellt den h. Wenzel in Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel dar, der linke Flügel den h. Sigismund, der rechte den h. Vitus.

Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der

Form, aber nicht ohne Großartigkeit. Die äußeren Flügel zeigen zunächst über dem Ritter Reinhart, als Donatar, den Heiland mit Dornenkrone, Geißel und Ruthe, dann die Verkündigung und die Krönung der Jungfrau; endlich Christus am Kreuz, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Auch diese Figuren sind sämmtlich in Körperform mager und kurz, von breitem Kopf und fleischigen Gesichtern mit gedrückten Stirnen und kleinen Augen. Die anschließenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch beweist Sorgfalt, und die Carnation ist voll Kraft. (Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 96. S. 404.)

Verschieden von diesem böhmischen Typus und durchweg national deutsch sind die wenigen anderen Malereien derselben Zeit, die sich sonst noch in Schwaben zerstreut finden. Am gründlichsten bis jetzt hat ihnen Grüneisen nachgeforscht und sie theils in seinem Büchlein über Ulm's mittelaltriges Kunstleben, theils in einem Sendschreiben an Kugler (Kunstbl. 1840. No. 96—98.) näher bezeichnet.

Dieser Schildrung zufolge gehören hieher vorerst in Ulm die Fresken auf den Bogennischen eines Gemachs in dem vormaligen Ehinger Hofe. Sie stellen an der Eingangsthür, am fleißigsten ausgeführt, sitzend einen Mann mit einem Hund und eine Frau mit einem Affen dar, in den anderen Nischen je zwei sitzende Männer, an den Fenstern Musicirende. Der Ausdruck ist nicht religiös, doch ernsthaft; die Zeichnung der besten Figuren in der Form voll und rund, die der übrigen magerer, doch in der Gewandung einfach und würdig, mit Anfängen eines schönen Schwunges der Linien und der natürlich bewegten Gestalten. Auch fehlt es der Färbung wohl ganz an Schatten, aber nicht an Frische des Tons; die Technik, wenn auch noch unvollkommen, bekundet eine vorgeschrittene Gewandtheit. (Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. S. 11—13.)

Außer diesen minder bedeutenden Ueberresten finden sich zu Mühlhausen in der obengenannten Kirche des heil. Vitus noch ein Altarschrein mit bemalten Flügeln, sowie größere und kleinere Wandgemälde schwäbischen Ursprungs und Charakters. Die

Flügel des Hochaltars enthalten verschiedenartige Scenen aus dem Leben des heiligen Veit. Innen die Taufe und Marter, außen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus; in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mängel, in einzelnen Köpfen der Heiligen aber voll Ausdruck und in der Gestalt des Kaisers „mit dem Gepräge der Kraft und Majestät." Auf der Hinterseite des Schreins ist Christus zu sehen, wie er seine Wunden zeigt. Die Umschrift bestätigt die Vermuthung, dieß Werk sei noch vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts vollendet.

In Rücksicht auf die Wandmalereien will ich der Kürze wegen auf Grüneisen's Beschreibung selber verweisen. (Kunstbl. 1840. No. 96. S. 405—406.)

Für die fränkische Schule derselben Zeit weiß ich, da mir neue Forschungen für jetzt versagt sind, gleichfalls nur Kugler's Bemerkung zu wiederholen, (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. p. 30.), „die älteren Bilder der Nürnberger Schule hätten im Allgemeinen bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von anderen gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheine."

2. Der zweite reichere Kreis enthält den Fortgang der westphälischen, und nächsten Sieg der cölnischen Schule. Denn die erstere muß auch jetzt noch zurückstehn, und hat nur wenige Kunstwerke hinterlassen.

Passavant, dem ich aus Mangel eigner Anschauung folgen muß, führt deren nur drei an.

Erstens, aus dem Nonnenkloster Wormel im Bisthume Paderborn, gegenwärtig im Besitze des Herrn Oberregierungsraths Bartels, eine lange Tafel mit einer allegorisch mystischen Darstellung der reinen Jungfrau als Repräsentantin der christlichen Kirche. Im Mittelpunkte des salomonischen Tempels steht Maria mit dem Kinde. Daneben sind links die Verkündigung, rechts die Geburt; dem Tempel zunächst auf Stufen zwölf Löwen mit den Namen der Apostel und Worten des Credo, ihnen

zur Linken Virgil, zur Rechten Albumasar mit Stellen aus ihren Schriften, die auf Christi Geburt gedeutet werden; weiter zur Seite sodann auf Goldgrund in architectonischen Räumen je drei Heilige, und darunter in allegorischen Figuren Eigenschaften der Jungfrau, dem englischen Gruße entlehnt; unten endlich zu Maria's Füßen in einem Sarge ein weißgekleideter Mann, als „tuba gygantis" bezeichnet, an den Seiten Sybillen.

Die Gestalten, weniger als die älteren geschwungen, neigen meist etwas das Haupt; die weiblichen besonders mit breiter Stirn, schmal geschlitzten Augen, starker und länglicher, doch spitzer Nase, vollen Lippen und zartem Kinn. Von ihrem Ausdruck berichtet Passavant nichts. Die Temperabehandlung beschreibt er als flüssig und weich, ohne schwärzliche Umrisse, im Ton jedoch weniger tief und vollkommen als die Werke des Meister Wilhelm von Cöln. — Ein anderes Bild im Museum zu Münster diente in dem St. Walburgskloster zu Soest als Deckel eines Schränkchens. Es zeigt auf zwei schmalen Tafeln die h. Ottilia und Dorothea in anmuthsvollen schlanken Figuren, die an Fiesole erinnern. Das schöne Oval der Köpfe ist wie der Mund voll, die Nase fein, das Auge offen, doch mit etwas nach Außen herabgezogenen Winkeln; die Färbung nicht tief, obschon weich und gelungen.

In Bielefeld endlich soll sich noch ein Altarblatt vom Jahr 1400 vorfinden. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 100. p. 413—15.)

Vielleicht lassen sich auf den verwandten Typus auch die Fresken zurückführen, welche ohnlängst, wenn zwar nur als geringe Ueberbleibsel, in der Ordenskirche des Marienburger Schlosses aus mehrfacher Uebertünchung und dickem Kalkbewurf zu Tage gefördert sind. Sie laufen fast durch die ganze Kirche über den Stühlen der Ritter bis gegen die Fenster hinauf, und scheinen theils einzelne Heilige, theils Christus, das Abendmahl und sonstige Situationen aus dem Leben des Heilands, unterbrochen von Engelsgestalten, dargestellt zu haben. Doch sind nur noch wenige Köpfe, Hände oder Gewandtheile sichtbar, dunkelbräunlich umrissen, die Physiognomieen wenig individuali-

ſirt und nicht von lebendigem Fleiſchton, die Engel jedoch voll Lieblichkeit; die Hände roh, ohne Naturwahrheit; einige Gewänder von weichem Schwunge der Falten, und relativ feiner, heller Färbung, obſchon von geringer Kraft der Schatten. Ich ſetze ſie mit der weſtphäliſch-cölniſchen Schule in Verbindung, weil auch in Danzig faſt alle Gemälde, welche auf das 14te Jahrhundert hinweiſen, wenige rohere Arbeiten ausgenommen, entweder von cölniſchen oder weſtphäliſchen Meiſtern herrühren. Eine heimiſche Schule gab es in Weſtpreußen in dieſer frühen Epoche noch nicht. Auch italieniſcher Einfluß macht ſich nicht ſichtbar. Der Zeit ihrer Entſtehung nach müſſen jene Wandgemälde jedoch in die zweite Hälfte des 14ten Jahrhunderts fallen, da der Bau der Kirche ſelbſt nicht vor 1340 vollendet iſt. Die ſchlechte Erhaltung aber läßt keine nähere Merkzeichen erkennen.

Den höchſten Gipfel endlich dieſes geſammten Kreiſes erreicht die cölniſche Schule.

Mehr noch als in der weſtphäliſchen ſcheint in ihren Gemälden der Seelenausdruck hell und klar durch jede Geſtalt hindurch und ſteigert alle Formen in milderem Schönheitsſinne zu jener ſchon oben geſchilderten Lieblichkeit.

Dennoch hat ſich aus dem Ende des Jahrhunderts nur der Name des Meiſter Wilhelm erhalten, der in Herle bei Cöln geboren, bereits um das Jahr 1360 in Cöln anweſend, ſeit 1370 dauernd dort anſäßig iſt. (Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 405.) Die Limburger Chronik preiſt ihn unter dem Jahre 1380 „als den beſten Maler in allen teutſchen Landen" und dieſer Ruhm, der vorzüglichſte ſeiner Zeit geweſen zu ſein, iſt noch in unſeren Tagen gültig.

In ſeinen Gemälden zuerſt kommt das in anmuthiger Weiſe zum Vorſchein, was ich als Seelenplaſtik dieſer Schule bezeichnet habe. Ebenſo das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kinderſinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb abſichtlich Zierliche. Gerade zur Zeit der unruhigſten ſtädtiſchen Kämpfe muß in dieſem Meiſter ein frommes, glückliches, zartes und dennoch männliches Herz geſchlagen haben. Seine Geſtal-

ten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen gerade und fein, der kleine Mund ist schwellend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fließend geschwungen, der lichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Geberde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heilige Veronica mit dem Schweißtuche, aus der Boisserée'schen Sammlung her wohlbekannt, die Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Cöln, sowie das Jugendleben und die Passion Christi, ein Altarblatt in einer Capelle des Chors im Cölner Dom, und den gekreuzigten Heiland in der Castorkirche zu Coblenz beilegen. Passavant theilt ihm oder seinen Schülern neuerdings noch andere Bildchen und Holzschnitte zu. (Kunstbl. Nov. 1841. No. 88 u. 89.)

Was dagegen auch Meister Wilhelm noch vermissen läßt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Charaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche, dem näheren Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äußere Umgebung zum Trotz, sich dennoch erhält.

C. Diese Vorzüge zu den bisher schon ausgebildeten hinzu erworben und den hiefür nöthigen Fortschritt in der Technik gethan zu haben, bezeichnet das Hauptverdienst einer dritten Stufe, die sich bis gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts erstreckt.

1. Unter den cölnischen Malern dieses Zeitraums ragt vor allem der große Meister Stephan hervor. Sein Name ist erst seit Kurzem dadurch näher beglaubigt, daß man eine Notiz des Albrecht Dürer auf das Dombild zu Cöln bezogen hat. (Kunstbl. v. 27sten Jan. 1823.) Dürer schreibt nehmlich in seinem bekannten Tagebuche: „Item hab 2 weiß pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht." Daß hierunter wirklich das Dombild müsse verstanden werden, sucht Passavant durch eine Anekdote zu erweisen, die Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner „Teutscher Nation Herr-

lichkeit", Cöln 1609. p. 429. erzählt. Als Dürer, ſagt Kinkelbach, beim Hinabziehn durch eine gewaltige, namhafte Stadt gekommen, welche diesmal nicht zu nennen ſtehe, ſei ihm von den Herrn, „vielleicht mehr aus Hoffnung vor Maximiliano, denn aus Liebe zur Kunſt," eine ausbündig ſchöne Tafel gezeigt, und als Dürer vor Verwundrung faſt ſprachlos geworden, hätten die Herrn, um heimlich auf das ärmliche Leben zu ſticheln, das die armen Phantaſten von Künſtlern führen müßten, hinzugefügt: dieſer Mann ſei zu Cöln im Spital geſtorben; worauf ihnen Dürer denn eine Zurechtweiſung nicht ſchuldig geblieben. — Da nun das Dombild früher auf dem Altar der Rathskapelle ſtand, ſo wurde dorthin Dürer wahrſcheinlich von den „Herrn" des Rathes ſelber geführt, die ſich ihm wenigſtens äußerlich dienſtfertig zeigen wollten. (Paſſavant, Kunſtreiſe durch Engl. u. Engl. p. 412.) Kinkelbach aber möchte ſichtlich den „Herrn" ihres Mangels an Kunſtliebe wegen einen tüchtigen Schlag verſetzen, heimlich jedoch, wie ſie's dem Dürer gethan, deshalb verſchweigt er ſcherzhaft den Namen der Stadt. Die Richtigkeit ſeiner Erzählung beſtätigt vielleicht der Umſtand, daß Dürer nicht beim „Hinabziehn," ſondern bei der Hinauffahrt von Achen und Löwen her, und zwar in den letzten Tagen des October oder Anfang Novembers 1520, für ſeine 2 Weißpfennige ſich die Tafel des Meiſter Steffan aufſperren ließ. (Reliquien v. Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. p. 102—3.) Der früheren unentgeltlichen Beſichtigung erwähnt das Rechnungstagebuch nicht. In welchem Anſehen aber das Dombild noch im 16ten Jahrhundert bei den Cölnern ſelber geſtanden, erhellt aus dem durch Heinrich von Ach 1574 gedruckten Städtebuch, in welchem es (p. 39.) von dieſer kunſtreich gemalten Altartafel heißt, „daß auch die hocherfarnſten Maler ſie nit genugſam loben, und ſich an deren mit hoheſtem Verwundern erſettigen kennten."

Von Meiſter Stephan nun ſind mehrere Werke vorhanden.

Das früheſte, ehemals in der Benedictiner-Abtei zu Heiſterbach bei Bonn, jetzt noch in Bruchſtücken übrig, die aus der

Boisserée'schen Sammlung nach München gekommen sind, bekunden ihn noch, wie einige andre Bilder in Cöln und München, als einen Schüler des Meister Wilhelm. (Kunstreise durch Engl. u. Belg. p. 413. Kugler Gesch. d. Mal. II. 36.)

Bald aber übertrifft er auch diesen durch genaueres Studium der Proportionen, Geberden und Züge, durch reichres und tiefres Colorit, durch lebendigern Ausdruck mannichfaltiger Charakter-Zustände und Affecte, und bildet nun durch sein berühmtes Dombild den Gipfel der gesammten cölnischen Schule.

Die äußeren Flügel dieses Meisterwerks stellen den Gruß des Engels dar. In ihrem kirchlich geschmückten Gemach, vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben — welch liebreizende Maria! Mehr aus heiligem Wachs geformt, als aus Fleisch und Blut, doch von so reiner Seele, daß Athem und Leben fast allzu irdisch erscheinen könnten.

Keine Pracht der Farbe ist hier irgend verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffnete. Und wir bleiben doch ganz auf Erden, im Mittelalter, in Cöln. Das Gelbgrün der Kräuter, des Rasenteppichs im Vorgrund wie morgenfrisch, die Schlüsselblumen und Veilchen wie liebevoll ausgeführt! Wie saftreich das grüne Gewand des alten Königs, wie sanft das Roth des jüngeren, wie blauweißlich schimmernd und violett der Rock des vortretenden Kriegers, wie tief das Blau in Maria's Mantel, und auf dem bräunlichen Goldgrund wieder so licht der meergrüne silberne Teppich! Dann wieder links die goldene Rüstung des Heiligen, neben dem gedämpfteren Stahl seiner Krieger, und rechts gegenüber die Schaar der Jungfraun, nicht bunt, nicht eintönig! Ueberall Klarheit und Licht, doch Schattentiefe genug, um Alles zu sondern, und schon ein zartes Spiel der Nüancen, um Schmelz und Vereinigung geltend zu machen.

Was es für seine Mitbürger in dem Stiftsdom und den übrigen Kirchen Heiliges giebt, hat der Meister zu einem Gemälde versammelt.

Im Mittelbilde herrſcht eine faſt morgenländiſche Pracht, und doch iſt alles milde und fromm. Die Fahnen flattern ſo luſtig, die Engel fliegen ſo lerchenleicht, daß es ſcheint, als müßten die Knieenden ſich erheben, die Stehenden ſich bewegen, und doch ſind Alle ſo ſtumm und ſtill; von Andacht gefeſſelt wenige, die meiſten voll ruhigen Friedens, am Ziel der Reiſe glücklich und froh, in dem großen einzigen Augenblick aber noch über alle Erwartung hinaus überraſcht, wie über ein Wunder des Glücks.

Maria, auf ihrem Kaiſerſtuhl thronend, obſchon gegen den Hintergrund gerückt, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Demüthig vor Gott ſitzt ſie da, und dennoch ſo groß in Form, Stellung, Gewandung, und dabei ſo mild in Zügen, ſo lieblich warm in Fleiſchton und Seelenhauch, ſolch anmuthige cölniſche Jungfrau, und beides ſo widerſpruchslos, wie nur die erſte Unſchuld es finden und bilden kann. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrſchendes und iſt dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen die Könige: der Greis vor der Jungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegoſſen; der Andere, aufgerichtet, weiht ihr den hohen Pokal, männlich ſchön und jung, durch ihren Anblick für immer erhellt; hinter ihm, in liebender Ehrfurcht vorwärts geneigt, von feinerm Gemüth, ſteht der jugendlich ſchlanke Mohrenfürſt, den Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor; ſein rechter Arm nur beim Nahen hat leiſe den Teppich umgeſchlagen. — Im Halbkreis umher reihn ſich je drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links mit ſeltſam kleinen Füßen, kriegeriſch angethan, ein Fahnenträger; ihm gegenüber ein jugendlich vorlauter Kämpe, das Schlachtſchwerdt mit langem Griff in der Hand, als gält es hier ritterlich aufzutreten, doch mit ſo liebem offenen Antlitz, ſo zuverſichtlich vor Gott, und zugleich von ſo ſanftem Staunen zurückgehalten, daß man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen neugierig, fragend, lächelnd, ernſt oder gleichgültig dreinſchaun. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreiſes tauchen aus dem Gefolge noch

rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinander treten, desto gedrängter schaaren sie sich auf beiden Flügeln; rechts die Jungfraun von der Ursula, den Pfeil in Händen, geleitet, links die Krieger von Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrock.

Gesenkten Blickes schreitet Ursula sinnend vorwärts. Eine Königstochter und Himmelsbraut, in Gestalt und Antlitz die Liebeserinnrung der Marter nur gleich einem leisen Schmerzenshauch. Des Bräutigams ihr zur Linken gedenkt sie nicht; in zärtlicher Knabenblüthe ist er auch mehr ein Seelengespiele der Kindheit als ein schützender Lebensgefährte. Ihm am meisten ähneln die übrigen Jungfraun. Weiße Rosen, Perlen, Geschmeide im Haar, in verschiedenster Stellung der Köpfe, lächeln die Einen, Andere denken schon schmerzlicher nach, doch alle ziehen mit stummer Erwartung heran, als ging' es zum Brautaltar. Sie würden den irdischen Bräutigam eben so unschuldig lieben, als das Kind, zu dessen Verehrung sie Ursula führt.

Der ritterliche Gereon, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenschaft, aber ernst und fromm von Gemüth, steht baarhaupt da, in dem mannhaften Angesicht den Nachklang jugendlicher Schönheit; breiter, gedrungener sind die übrigen Krieger; zusammengehaltene redliche Charaktere, die etwas durchgemacht im Leben. Die Last des Irdischen ruht schon auf ihrer Seele. Aber in männlicher Fassung treten sie herzu, nicht wie zum Fest, nicht wie zur Schlacht. Zu den Heiligen drei Königen wallen sie, wie zum Hoflager des Kaisers, der ritterliche Thaten gnädig belohnen würde. —

In einem dritten Altarblatte, wenn es ihm darf zugetheilt werden, thut Meister Stephan in Rücksicht auf Individualisirung noch einen Schritt vorwärts. Die religiöse Hoheit aber kann er nun nicht mehr geltend machen. Dafür reicht die Kraft der

cölnischen Schule noch nicht aus. Sie büßt nach dieser Richtung ein, was sie nach der andren gewinnt. Ich meine die Mitteltafel des Weltgerichts in dem städtischen Museum zu Cöln.

Im oberen Theile Christus als Weltrichter; der Form und Stellung nach im herkömmlichen Typus auf Goldgrund, von Engeln umflogen; rechts zur Seite Maria, links Johannes. Alle drei, obschon in Größe und Bedeutung die Hauptfiguren, dennoch weniger gelungen, ausdruckloser und leerer als die übrigen. Besonders die Unterarme und Waden außer Verhältniß dick, die Füße zu groß, Knöchel und Handgelenke mager und dürr. Ein Mangel, der auch im Dombilde nicht ganz vermieden ist.

Darunter im Mittelgrunde rechts ein weißes Thor als Eingang des Paradieses, zu welchem die Seliggesprochnen in dichter Schaar langsam hineindringen; individuell in Zügen und Charakter, doch nicht von der lieblichen Frische und Unschuld mehr, die in den eilftausend Jungfraun entzückt. Auf der anderen Seite der Höllenthurm; dazwischen Verdammte, von Teufeln an ringshergezogener Kette geführt. Im Vorgrund theils die Letzten der Schaar, die ins Himmelsthor einzieht, theils Aufersteheude, deren sich Teufel bemächtigen. Unter den Sündern sind hauptsächlich Cardinäle und Päbste, unter den Lastern Völlerei, Habsucht und Wollust hervorgehoben; die Grade der Furcht, Hoffnung, Verzweiflung richtig und genau bezeichnet. Die Martern erscheinen mehr als innere, selten als leibliche Qual; überhaupt thut sich im Diabolischen keine Phantasie kund, die das Schreckliche liebt, sondern eine Milde, die im Widerwärtigen selbst noch Sanftheit und Maaß bewahrt. — Die ganze Composition ist bei der Fülle kleiner, spannelanger Figuren höchst einfach, doch nicht ohne Leben. Die Haufen, hier eng zusammengeschichtet, sind dort zu abgeschlossenen Gruppen und Situationen gesondert, für die Zeit und Schule von bewundrungswürdiger Freiheit und Kühnheit der Bewegungen; die nackten Körper namentlich mit einer Kenntniß der Formen behandelt, welche über die eyckische Anschauung hinausgeht, und

in einer Wahrheit des Fleiſchtons, der an die Vorzüge dieſer Schule heranreicht. Doch bleibt daneben weder jene conventionellere Carnation aus, die in einigen Köpfen auf der Tafel der Urſula vorkommt, noch der braunröthliche Fleiſchton, der bei den cölniſchen Meiſtern beliebt iſt.

Die inneren Flügel, jetzt dem Städel'ſchen Inſtitut zugehörig, ſtellen in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der Apoſtel dar und deuten, in den leidenſchaftlich bewegten Figuren übertrieben und abſichtslos verzerrt, ſchon auf den vorbereitenden Uebergang in die ſpätre Epoche der cölniſchen Schule. Die Heiligen auf den Außenſeiten bewahren in ruhiger Stellung die gewohnte Milde und Würde. Sie ſind mit der Boiſſerée'ſchen Gallerie nach München gekommen.

Von Werken der Nachahmer und Schüler des Meiſter Stephan giebt es in Kirchen und in dem Muſeum zu Cöln gleichfalls noch eine ziemlich bedeutende Anzahl. Auch die Berliner Sammlung beſitzt deren zwei. (Abth. III. Claſſe 3. No. 161—62.) Die Darſtellung im Tempel vom Jahre 1447, in der Gallerie zu Darmſtadt, trägt mehr den Schulcharakter des Meiſter Wilhelm.

Einen ähnlichen, wenn auch nicht gleich großen Fortſchritt macht die weſtphäliſche Schule deſſelben Zeitraums. Doch hat ſich nur eine geringe Anzahl bekannter Gemälde erhalten. Die wichtigſten ſind durch Herrn E. Becker (Muſeum, Blätter für bildende Kunſt, Jahrgang 1835, No. 47.), und durch Kugler (Geſch. d. Mal. II. p. 39 u. 40) und Paſſavant (Kunſtblatt, Dec. 1841. No. 100.) näher beſchrieben. Da ich ſie nicht ſelber geſehn, muß ich mich dieſen Führern anſchließen.

Sämmtliche Bilder, als vorzüglichſte ohngefähr ſechs, theils in der Sammlung zu München, theils in den Kirchen zu Osnabrück, Dortmund und Soeſt, fallen in den Anfang oder die Mitte des 15ten Jahrhunderts. Sie ſtellen entweder Maria mit dem Kinde, Apoſtel und Heilige zur Seite, die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Hirten, und die Krönung der Jungfrau, oder die Kreuzigung auf Goldgrund in Tempera dar;

im Ausdruck der Frauen lieblich, in den Charakteren der Männer ernſter, im Faltenwurf in größeren Maſſen gehalten, einfach und ſanft geſchwungen, in den Bewegungen meiſtentheils wahr, im Colorit bei kräftiger Carnation freudig und hell, und in der allgemeinen Auffaſſung am häufigſten dem Styl Meiſter Wilhelm's verwandt.

Der gleiche Grundtypus endlich hat ſich auch, ſcheint es, in dieſer Epoche wiederum bis nach Weſtpreußen hingezogen. Mehrere Tafeln in der Pfarrkirche zu Danzig aus dem Ende des vierzehnten und Anfang des funfzehnten Jahrhunderts ſind theils cölniſchen, theils vielleicht weſtphäliſchen Urſprungs, ohne jedoch von Meiſtern erſten Rangs herzurühren. Auch in anderen Städten haben ſich ähnliche Kunſtwerke erhalten. Die zum Theil glücklich hergeſtellten Wandmalereien z. B. in der Liebfrauenkirche zu Halberſtadt, beſonders der zartempfundene Tod der Maria, gehören wahrſcheinlich dieſer Epoche an. (Kugler, Handb. d. Kunſtgeſchichte p. 597.)

2. Auf der anderen Seite regt ſich in Oberdeutſchland gleichfalls ein mannichfacheres Kunſttreiben, das nun ſchon jenem volleren Gelingen entgegenführt, in welchem ſich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab die Schwaben und Franken den gleichzeitigen Meiſtern am Rhein und in Weſtphalen dreiſt dürfen zur Seite ſtellen.

An Namen zu ihrer Zeit bekannter Maler iſt in Schwaben ſchon am Ende des 14ten Jahrhunderts eher ein Ueberfluß als ein Mangel. Jäger führt allein aus der Stadt Ulm deren mehrere an. (Schwäbiſches Städteweſen. Erſter Band. 1831. p. 582—83.) So erwähnt z. B. eine Urkunde von 1370 des Malers B. Wuruß; Rudolf Schaggan lebte um 1385; Hans Beham 1399. Mehr noch vergrößert die Zahl ſich im Beginn des 15ten Jahrhunderts und läßt ſich nun auch zum Theil mit noch vorhandnen Gemälden in Zuſammenhang ſetzen. Für die nähere Angabe jedoch, da ich keines der Bilder geſehn, muß ich wieder Grüneiſen zum neuſten Gewährsmann wählen.

Dem älteren ſtrengen Typus ſchließen ſich noch die Wandgemälde in der Kirche des Ciſtercienſer Kloſters zu Maulbronn an; ein heiliger Chriſtoph, eine Anbetung der Könige und eine Marienbild mit dem Stifter; in Rückſicht auf Farbe verblichen, durch Ernſt und Anſehnlichkeit der Geſtalten aber noch immer von Wirkung. (Kunſtbl. 1840. No. 96. p. 407.) Die wohlerhaltene Inſchrift giebt die Jahreszahl 1424, und nennt als Maler den Meiſter Ulrich, deſſen auch ſonſt ſchon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geſchieht. (Jäger, Schwäb. Städteweſen. p. 583.)

Eine bereits vorſchreitende Entwicklung beweiſen die Flügelbilder des Altarſchreins vom Jahr 1431 in der ſüdweſtlichen Ecke des Schiffs zu Tiefenbronn, an der Grenze des Schwarzwaldes. Der Schrein ſelbſt ſteht inmitten einer größeren Tafel, deren Spitzbogenform oben und zu beiden Seiten noch je ein Feld zur Bemalung übrig ließ. Der Ausdruck, die Formen, die Technik ſämmtlicher auf Goldgrund gemalter Tafeln haben ein geſundes und warmes Colorit, ſowie bei regſamrer Lebendigkeit das Gepräge von Anmuth und Frömmigkeit, das auch im ſpäteren Verlauf des Jahrhunderts bei veränderter Richtung ein Grundzug der ſchwäbiſchen Schule bleibt. Als Urheber nennt eine Aufſchrift den Meiſter Lucas Moſer von Wil; nicht zu verwechſeln mit dem gleichzeitigen Nicolaus von Wyl, einem Schweizer, den Aeneas Silvius um 1449 als Maler ſeiner Zeit hervorhebt.

In Urkunden kommt außer dieſen Namen noch ein Meiſter Martin vor, der in Ulm wahrſcheinlich ein jüngſtes Gericht ausführte, und 1434 für die bevorſtehende Anweſenheit Kaiſer Sigmund's einen Thronhimmel mit Vergoldungen malte. Ferner Hans und Peter Acker, ſowie Hans Degeler, alle drei zwiſchen 1430—43. (Jäger l. c. p. 584.)

Vielleicht ſtammt aus derſelben Zeit auch ein Bildniß im Gewölbeſchluß der noch erhaltenen Capelle des vormaligen Dominikanerkloſters in Ulm, das man als Portrait des Mönches Amandus Suſo bezeichnet, jenes frommen Dichters, der unter

leiblicher Marter und Pein, mit warmer Begeiſtrung in keuſchen zärtlichen Worten ſeine Preis- und Liebeslieder zu Ehren der Jungfrau und des Chriſtkindes ſang; Lieder, die hier, wie in den Niederlanden, auch die bildende Kunſt zu immer erneuter Verherrlichung der gnadenreichen Mutter anfeuerten. (Weyermann, Nachrichten v. Gelehrten u. Künſtl. a. Ulm. 1798. p. 500.; Ulm's Kunſtleben im Mittelalter p. 14.)

Für andere Theile von Oberdeutſchland ſind noch die Wandgemälde im Dome zu Frankfurth aus dem Jahre 1427 anzuführen. Sie zeigen auf acht und zwanzig kleineren Abtheilungen die Geſchichte des h. Bartholomäus, und zu den Seiten des Altars auf zwei größeren Bildern eine Scene aus der Offenbarung, und Chriſtus als Gärtner; in der Empfindung ziemlich roh, in den Formen gedrungen, doch in einzelnen Geſtalten nicht ohne Bedeutſamkeit. (Kugler, Geſch. d. Mal. II. p. 42—43 Handb. d. Kunſtg. p. 597.)

Welche Fortſchritte um die gleiche Zeit die Malerei in Franken gegen ihre bisherige Ausbildung macht, weiß ich nicht zu beſtimmen.

Ueberhaupt habe ich die vorſtehenden, theils eignen, theils fremden Forſchungen und Schilderungen weniger des nur erſt ſpärlichen Lichtes wegen mitgetheilt, welches ſie über die Geſchichte dieſer früheren Epoche verbreiten, als vielmehr um des Beweiſes willen, daß die bisherige Kenntniß und Auffaſſung, die meinige mit eingeſchloſſen, noch einer ganz anderen Breite, Genauigkeit und Tiefe bedarf, um ein irgend genügendes Reſultat liefern zu können.

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

III. In ihrem eigenen Kreise für sich betrachtet kann die deutsche Malerei dieses gesammten Abschnittes, als erste Stufe befriedigen.

Dessenohngeachtet darf sie nur den Werth eines glücklichen Ausgangspunktes in Anspruch nehmen. Die Formen, die sie findet, sind häufig zwar für den Zweck ihres Ausdrucks individuell genug, doch für tieferdringende Aufgaben weder zu echt malerischer Particularität durchgeführt, noch dem Gemüth und Charakter nach innerlich genug concentrirt. Außerdem fallen, soll auch das Gebiet religiöser Stoffe nicht verlassen werden, als äußeres Local noch die freie Natur, die städtischen Gassen, die Wölbungen der Kirchen, die Palläste und Zimmer fort.

Alle diese Punkte lassen sich auf dasselbe Prinzip zurückführen. Die naive Einigung des Menschlichen und Göttlichen gelingt selbst den vorzüglichsten Malern nur so lange mit ganzem Erfolg, als sie in der That die Individuen in voller religiöser und weltlicher Unschuld auffassen. Beginnen sie die einzelnen Charaktere in verstärktem Grade zu particularisiren und reichhaltig auszufüllen, dann kann weder die bisherige Art der Conception noch die ihr entsprechende Technik zureichen. Auf dem halben Wege aber darf die Malerei unserer Periode am wenigsten stehn bleiben. Sie muß die Situationen und Begebnisse ungeschmälert zur äußren Erscheinung bringen, und selbst

für religiöse Stoffe sich Charaktere und Gestalten erfinden, in welchen nicht nur das Leben in Gott, sondern in gleichem Maaße ein schlechthin individueller Charakter und ein davon getrenntes irdisches Dasein erkennbar wird. Die wahrhaft wirksame Religion umschlingt erst in dieser Scheidung Kirche, Bürgerthum und Häuslichkeit. Je vielseitiger dann aber der Glaube und Gottesdienst in alle sonstige Kreise nicht von Außen her, sondern nach Innen hineingreift, um so gründlicher wird auch in der Kunst die Forderung wach, Christus, die Apostel, die Heiligen und alle Scenen ihrer Lebensgeschichte in derselben Durchdringung, das heißt, in Individuen aufzufassen, die ebenso stadtbürgerlich und häuslich oder fürstlich und kriegerisch als religiös und kirchlich erscheinen. Befriedigend ist dieß für jedes Volk nur in den eignen nationalen Gestalten möglich, in welchen sich Beides begegnet, die ausgebildete Weltlichkeit und strenge Religiosität.

Solch eine Anschauung kann nicht mehr aus jenem unbefangenen Einklang hervorgehn. Der weiter ausgebildete kirchliche und weltliche Sinn zieht immer schärfer die Grenzlinie zwischen dem was Gottes, und dem was der Erde ist, und sieht das Irdische nur insofern als gut und berechtigt an, als es vor Gott sich gedemüthigt und kirchlich geweiht hat. Wenn nun der religiöse Inhalt sich jetzt in zugleich menschlich individuellen und weltlich vollen Charakteren darstellen soll, so müssen diese einerseits zwar in reicher Weltbreite dastehn, andererseits aber gleich der äußeren Natur, je particulärer und irdisch ausgeprägter sie in Form und Ausdruck erscheinen, um so mehr im Innern den heiligenden Act tiefer Andacht vollziehn.

In einem verwandten Gebiete der Kunst zeigt die Architectur den ähnlichen Uebergang schon Jahrhunderte früher, weil sie zu dem gleichen Gedeihn keiner so ausgebildeten Wirklichkeit bedarf, als die Malerei.

Der gewölbte Basilikenstyl, wie ihn Kugler bezeichnet, (Handb. d. Kunstg. p. 422.) schreitet in organischer Gliedrung zwar über die altchristlichen Basiliken hinaus, er liebt aber noch das

Schwere und Undurchbrochne, und ſtatt des Emporziehns in Dimenſionen das relativ Breitre, Gedrungene, und in Ornamenten die römiſchen Formen, oder jene bunte Phantaſtik, welche Menſchen- und Thiergeſtalten abentheuerlich mit ſeltſamem Blätterwerk bald roher bald ſinnvoller durcheinander ſchlingt. In Bogen und Wölbungen wird vor allem der Halbkreis zur Grundform. Dieſe Bauart entſpricht in ihrer Sphäre dem Standpunkt, auf dem wir bisher die deutſchen Malerſchulen ſich haben entwickeln ſehn. Die Rundbogenform drückt, in ihrem unbefangenen Verbinden uud Einſchließen, in dieſem Hinwölben ohne Gegenſatz und ſich zuſpitzende Erhebung, architectoniſch jene unmittelbare Einheit von Weltſinn und religiöſem Gehalt am einfachſten aus. Liegt aber dem Inhalt nach in dieſer ungetrennten Verknüpfung zugleich ein Mangel an Entwicklung in in beiden Seiten, im Weltlichen und Kirchlichen, ſo ſtellt ſich dieß Unentfaltete wiederum in den Bauwerken an der noch unvollſtändigen Organiſirung dar, die das traditionell Ueberkommne nicht ſchon durchweg neu aus ſich ſelbſt umformen kann, und bei dem Mangel an Theilung und individualiſirender Charakteriſtik das Unzerſtückte und Maſſigte, die kleinen weit von einander ſtehenden Fenſter, die relativ niedrigen Säulen, Pfeiler und Thüren vorzieht. Die Formen ſind deutlich, ihr Ausdruck offen und klar, aber das Einzelne und Beſondre verſchwindet noch, unbedeutend hervorgehoben, gegen das Ganze.

Je reicher nun aber das Leben in Städten und Klöſtern wird, je mehr auch löſt ſich die nächſte Einigung. Kirche und Weltlichkeit, und in Beiden das Individuelle und Allgemeine, ſcheiden ſich, um für ſich zu feſterer Ausbildung, und in ihrem Gegenüber zugleich zu vollerer Verſöhnung zu kommen. Denn gerade dieß wechſeltige Trennen führt zu dem tiefren Bewußtſein, daß dennoch Gott und ſeine Kirche die wahre innere Macht über alles Irdiſche ſei, und ebenſo in geiſtlichen und weltlichen Sphären das geſetzlich durchgreifende die Macht über jede Beſonderung und individuelle Vereinzlung. Dann wird es der höchſte Beruf der Sitte und Frömmigkeit, ſich aus eigenem Sinn

La Bande à Sam, ou Bande au Sam est une bière du Brasseur Sam Gambrinus, brassée à Bruxelles. Elle est brassée à partir de malt, de houblon, de levure et d'eau. Elle a une densité primitive de 12 °P et titre à 5 % d'alcool.

Dans Astérix et la Serpe en or, Astérix et Obélix rencontrent Sam Gambrinus, qui leur offre une bière. Obélix, qui ne connaît pas la bière, la trouve très bonne et en boit plusieurs litres. Il est ensuite incapable de se battre, car il a trop bu. Astérix, lui, ne boit que quelques gorgées et est en état de combattre. Sam Gambrinus est un personnage fictif, mais il est inspiré de Gambrinus, un roi légendaire qui aurait inventé la bière. Il est souvent représenté avec un tonneau de bière à côté de lui et une chope à la main.

Dans Astérix et la Serpe en or, Astérix et Obélix rencontrent Sam Gambrinus, qui leur offre une bière. Obélix, qui ne connaît pas la bière, la trouve très bonne et en boit plusieurs litres. Il est ensuite incapable de se battre, car il a trop bu. Astérix, lui, ne boit que quelques gorgées et est en état de combattre. Sam Gambrinus est un personnage fictif, mais il est inspiré de Gambrinus, un roi légendaire qui aurait inventé la bière. Il est souvent représenté avec un tonneau de bière à côté de lui et une chope à la main.

Jetzt zum erstenmal, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch gerade im Beginn durch nie wiedergekehrte Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder, Felsengebirge und ferne Gletscher in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrocat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blicks und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Bewundrung hinreißen muß. Dasselbe gilt für die Charaktere, für Könige und Kaiser, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Straßen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte.

Dennoch ist dieser Reichthum der Formen und Charaktere nur erst die Außenseite. Das Innre, das sich hindurch ergießt, giebt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut jeder in's eigene Herz, wo der lebendig wird, der Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dieß Versinken nicht den Ausdruck harter Büßung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfraun, die vor uns stehn, sind wie in der Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbstständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt.

Solche Auffassungsweise, mehr als die bisherige noch, setzt ein Local voraus, in welchem das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meers und verbindender Ströme, durch Erfindungsgabe und Betriebsamkeit zu einem Flor emporreift, dessen Blüthezeit den höchsten Glanzpunkten des Mittelalters zugehört.

Doch Webstühle, Werkstätten, Krämerbauden und Schifffahrt bringen zwar einen Schatz von Gegenständen zum Vorschein, an denen das Malerauge sich ergötzen und üben kann, für sich selber jedoch zerstückeln sie nur, beschränken und fesseln,

ſtatt zu ſammeln und zu befrein. Sie dürfen theils nur den breiteren Boden, theils nur den äußeren Stoff für einen tiefren Gemeinſinn liefern, der ſich in einem kernigen Menſchenſchlag muthig entwickelt. Keines dieſer Elemente fehlt in Weſtphalen und Cöln. Zu dem durchgängigen Gefühl weltlicher Unabhängigkeit im Weltlichen überhaupt gelangt hier deſſenohngeachtet die Freiheitsliebe der Bürger noch nicht. Sie erſtarkt nur da, wo das Regiment nicht in Händen der Kirche, ſondern von Hauſe aus weltlichen Urſprungs iſt. Die eyckiſche Schule konnte in keiner biſchöflichen Stadt gedeihen. Denn wo die Geiſtlichkeit von früh ab den Hauptraum vorweg nimmt, überall ſichtbar wird, überall eingreift, vermag der Gewerbfleiß und die eigene Thätigkeit in Haus und Hof, Frieden und Krieg ſich nicht unvermiſcht zu befeſtigen, und auszubilden. Die eingeborne Liebe aber für dieſe Gebiete künſtleriſch in ihren Charakteren darzuſtellen macht gerade den Fortſchritt der jetzigen Meiſter. — Sodann ſahn wir, ſollen ſie nicht mehr jene unbefangene Religioſität ausdrücken. Sie haben einen weiteren Anlauf zu nehmen. Wie der particuläre Charakter, ſei er Rathsherr, Graf, Gewerksmann oder Kaufherr, ſich innerlich beugt vor Gott, und nun auch wohl eine Rolle übernehmen darf in Darſtellung heiliger Geſchichten, dieſe tiefere Weihe der ganzen Natur und Menſchheit ſoll jetzt der Inhalt und Gegenſtand werden. Hiefür noch mehr wird es erforderlich, daß ſich das weltliche Leben ſelbſtſtändig erhält und entwickelt. Denn ohne Abſondrung iſt kein Wiedervereinigen denkbar, und wer mit erſchütternder Ehrfurcht die Vorſtufen des Altars betreten ſoll, muß weit außerhalb ſeinen Wohnſitz haben, und andre Geſchäfte treiben, als das Rauſaß ſchwingen und die Meſſe leſen.

Erſt für dieſe ſtädtiſche und politiſche Unabhängigkeit endlich iſt dann die geiſtliche Macht keine äußere Herrſchaft. Der Kirchgang wird mehr und mehr die innere Sache der ganzen Seele.

Nach dieſer Seite reicht auch die ſtädtiſche Freiheit und der nationale Patriotismus nicht vollſtändig aus; beide müſſen

im wirklichen Volksleben schon mit einem durchweg gediegnen religiösen Sinn aufs engste zusammengehn.

Diese Fordrungen finden sich seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, bis gegen den Schluß des fünfzehnten, mehr als in Westphalen, am Rhein und in Oberdeutschland, in den flandrischen Städten, vornehmlich in Gent und Brügge, erfüllt. Dort deshalb haben wir die Entwicklung der neuen Malerschule von jetzt an aufzusuchen. —

Seit dem fünften bis zum neunten Jahrhundert unter fränkischer Herrschaft, kommt Flandern bekanntlich bei der Theilung des Reichs an Carl den Kahlen, der seinen Tochtermann Balduin den Eisernen 864 mit dieser Grafschaft belehnt. Die vorbereitende Epoche nun, welche nothwendig war, um Brügge und Gent zum günstigsten Local heranwachsen zu lassen, reicht bis zur Regierungsepoche der burgundischen Herzoge.

Sogleich die Entstehungsart der größeren Ortschaften ist von dem Ursprunge Cöln's z. B. verschieden. Es sind jüngere Städte, die nicht aus römischen, sondern aus mittelaltrigen Zuständen hervorgehn. So wurde bereits von Balduin dem Eisernen Brügge gegen die eindringenden Normannen als schützende Burg entweder erbaut oder stärker befestigt, und in ähnlicher Weise ward unter Balduin dem Kahlen die Kriegsburg Gent angelegt. Im eilften Jahrhundert finden wir beide Orte mit gemeinheitlichen Rechten ausgestattet. Brügge, schon zu jener Zeit der erste Seeplatz im nordwestlichen Europa, erhält vom Grafen Balduin Schönbart die erweiterte Befugniß, daß die frei gewählten dreizehn Schöppen, denen ein Theil der Gerichtsbarkeit zustand, jetzt aus ihrer Mitte einen Vorsteher erwählen durften, der nach Leo (Niederl. Gesch. I. 18.) wahrscheinlich an die Stelle des bisherigen Burggrafen tritt. Dasselbe Privilegium wird den Gentern durch Balduin den Frommen zuerkannt. Von nun an geht, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch, die Entwicklung nach Analogie der älteren Städte rasch vorwärts. Die Verwaltungsrechte erweitern und vermehren sich; in Gent mit früherer Obergewalt der Ge-

schlechter, in Brügge mit größerer Gleichstellung des Gewerkstandes; doch ist auch in Gent schon nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Macht in den Händen der reichen Gewerksleute und verbleibt ihnen, den Klagen der Patricier und Versuchen der Gräfin Margaretha zum Trotz.

Dennoch gelangen erst unter burgundischer Herrschaft die flandrischen Städte zur vollen Blüthe.

Brügge schwingt sich zu einer der bedeutendsten Handelsstädte der damals bekannten Welt herauf. Fast giebt es keine Nation, die hier nicht ihre Waarenhäuser, ihren Verkauf und Einkauf unter verschiedenartigen Rechten und Vorrechten hat. Die Pracht in Sammet- und Seidenstoffen, in feinen Tüchern und Linnen ist unglaublich, und gern wählen die Fürsten die reiche Stadt zum Local ihrer hochzeitlichen Feste oder sonstigen Aufzüge. Die Architektur ist zwar weniger reichhaltig und vollendet als in Cöln oder Venedig und Florenz, aber heute noch ragt das zierliche Rathhaus heiter und leicht mit seinem gespitzten Dach in die Lüfte, und spiegelt sich in dem still vorüberfließenden Canal. Die Kirchen erheben sich nicht mit stolzen Thürmen, doch an dem großen Platze lagern sich die breiten Markthallen in weiten Bogen, und darüber empor steigt der Glockenthurm, massigt mit kecken Zinnen, als wollte er rings der Gegend umher die Wehrhaftigkeit der Bürger verkündigen. Vor den Kirchen, am Canal, wo es sich fügen will, sind Bäume gereiht, das Laub der Gärten dringt einladend über die Mauern, und hat man die Thore, die Wälle und Gräben überschritten, so breitet ein freundliches Land sich aus, mit braunem fruchtbaren Boden, von geschlängelten Wegen durchschnitten, wohnlich, wohin man blickt, ringsum begrünt, hüglich, mit fernen Ortschaften und dunkel den Horizont begränzenden Wäldern. Und in der Stadt selbst lebt ein stämmiges Geschlecht, arbeitsam, in jeder Technik geschickt, fromm, seiner muthigen Kraft sich bewußt, voll Eifersucht auf Freiheit, Vorrang und Macht, leicht entzündbar, schnell in Entschlüssen, im Widerstand hartnäckig, und wie in den Waffen von früh ab geübt, so in allen Künsten des

Friedens erfahren, und von Schauspielen, Mummereien, Gelagen und Scherzen immerdar ein Freund.

Das umfangreichere Gent steht als Handelsplatz gegen Brügge zurück, doch übertrifft es in Volksmenge und Anzahl der Zünfte, besonders in Tuchwirkereien. Keine Stadt zugleich ist in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im vierzehnten Jahrhundert führt es im Bündniß mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und pocht, bald allein, bald im Verein mit anderen Städten. Welch blutiger Kampf geht hier nicht der Anerkennung Herzog Philipp's voraus, der friedlich schon ein Jahr früher in Brügge seinen Einzug gehalten hatte. Unter seinem Nachfolger Johann verschaffen die Genter in gleicher Art durch Aufstand und Krieg sich jedesmal selber Recht, wenn sie sich gefährdet glauben, und das nämliche Schauspiel wiederholt sich unter Philipp dem Guten, obschon sich am Ende die Genter demüthigen und Philipp's befestigte Macht empfinden müssen. Gleich aber beim Regierungsantritte Carl des Kühnen erlangen die Zünfte durch listigen Aufruhr die eingebüßten Gerechtsame wieder, und wie wach dadurch auch in Carl's Gemüth die Abneigung gegen städtische Freiheit bleibt, er kann doch die Selbstständigkeit der flandrischen Städte nicht brechen, die sodann unter Maria von Burgund immer noch steigt.

Aber nicht diese Zwiste allein unterhalten eine fast stete Bewegung. Die Bürger von Brügge und Gent ziehn auch gegen Nachbarstädte zu Felde, und haben in ihrer eigenen Mitte ununterbrochene Händel; theils zwischen den Gewerken, theils gegen Patricier und Adlige, worein sich denn häufig wieder die Herzöge mischen, so daß der Unruhen kein Ende wird. Sobald sie dagegen ihre Privilegien gesichert sehn, wetteifern die Städte in Ergebenheit und Treue. Die innren und äußeren Fehden sind nur der Grund und Erweis jener echten Kraft, die kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am schnellsten auf das gesunde Maaß zu-

rückführt. Sie hindern deshalb das bürgerliche Gedeihn eben so wenig, als sie das Aufblühn der Malerei hemmen. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Charaktere, und wo die Ebbe und Fluth der Ereignisse auf und niederschwankt, dort am meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

So schöpfen denn auch die flandrischen Maler aus dem Glanze des fürstlichen Hofs und der städtischen Pracht nur das volle Bedürfniß, auf ihren Bildern den Tag zu feiern, an welchem jedes Gemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt.

Dessen ungeachtet haben die Gebrüder van Eyck, welche als Urheber dieser Richtung genannt werden, nicht ohne Vorschule den Gipfel erreichen können, auf dem sie stehn. Die geschichtliche Folge ist immer Entwickelung.

Von niederländischen Werken aber aus voreyckischer Zeit läßt sich wenig mit voller Sicherheit angeben. Es scheint nur dieß Eine gewiß, daß die Eyck's nicht, wie Meister Wilhelm und Stephan zu Cöln, als Endpunkt einer national niederländischen Ausbildung zu betrachten seien, sondern als Beginn einer neuen Epoche, welche die Hauptelemente ihrer Vorarbeiten aus der Fremde entnommen habe.

Nach diesen auswärtigen Grundlagen braucht man nicht weit zu suchen. Als gemeinsamer Boden die frühe Anschauung byzantinischer Muster; dann auf der einen Seite der Aufschwung der cölnischen Schule, auf der anderen die gleichzeitige Richtung der niederländischen Miniaturmalerei, die nach Frankreich hinüberweist, — schon dieß reicht hin, das Auftreten der Gebrüder van Eyck erklärlich zu machen.

Mit Byzanz standen die Niederländer bereits seit dem Anfange unsrer Periode durch die Grafen von Flandern in Zusammenhang, welche ein halbes Jahrhundert hindurch den Kaiserthron eingenommen hatten. Die Auffassung und Behandlungsweise der cölnischen Schule aber erstreckte sich gewiß, wie nach Westphalen, so auch zur Maaß hinüber, von wo aus Hubert

nach Flandern einwanderte. Denn schon Wolfram von Eschenbach nennt in der bekannten Stelle des Parcival die Meister von Mastricht neben denen von Cöln gewiß nicht bloß um des Reimes willen.

Als uns diu âventiure gieht,
von Kölne nooh von Màstrieht
kein schiltaere entwürfe in baz,
denn als er ûfem orse saz.

Außerdem standen auch wohl die Flandrischen Städte selbst früh schon mit Cöln in Verbindung. Als z. B. in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Brügge nur Anhänger Clemens des Siebenten angestellt wurden, wandten sich die Einwohner, dem Pabste Urban dem Sechsten getreu, nicht nur nach Gent und Löwen, sondern wanderten zum Theil auch, den Rhein herauf, weiter nach Cöln.

Die Verbindung mit Frankreich endlich, erhellt noch sichtlicher aus der geographischen Lage und den politischen Zuständen. Paris aber wurde seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts für die Miniaturmalerei im westlichen Europa der bedeutendste Mittelpunkt, so daß schon Dante, dort wohlbebekannt durch theologische Studien, als er den italienischen Oderisi preisen will, die Malerei desselben als diejenige Kunst bezeichnet, „ch'alluminare è chiamata in Parisi“ (Purg. II. v. 78—81.) Der französische Kunsttypus nun scheint die Niederländer schon damals, wie in neuester Zeit zum zweiten male auf die Nachbildung individueller Charaktere und naturwahrer Formen hingelenkt zu haben. Doch in jener frühen Epoche mit besserem Glück. Denn nach Waagen's Bericht überragen die niederländischen Miniaturen ihrerseits die französischen schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht nur überhaupt durch vollere Charakteristik, sondern auch durch launige Erfindung in Stoffen aus dem täglichen Leben. Auf diesem Wege schreiten sie gegen die eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts, und lassen die Franzosen in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Carnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe,

Fülle neuer Darstellungen und Praecision der ganzen Behandlnng hinter sich zurück. (Künstler und Kunstwerke in England und Paris. Bd. III. p. 307.)

I. Dieß sind die genügenden Vorstufen, von welchen aus der schöpferische Genius der Gebrüder van Eyck im Stande sein konnte, eine Wendung hervorzubringen, so groß und umfassend, als sie zwei Jahrhunderte später nur Rubens wieder bewirkt hat. —

Von den äußeren Lebensumständen dieses seltenen Brüderpaars ist wenig zu sagen. Geboren wurden beide in dem Herzogthum Geldern zu Maaßeyck, einem Städtchen an der Maaß; der ältere Hubert um das Jahr 1366, der Jüngere Johann mehr als dreißig Jahr später. Schon ihr Vater soll Maler gewesen sein, und auch ihre Schwester Margaretha machte sich in derselben Kunst einen berühmten Namen. Von der Maaß siedelten Hubert und Johann sich nach Brügge über, weil die Kunst, wie van Mander sagt, gern bei dem Reichthum ist. Erst an diesem Ort, scheint es, bildeten sie sich zu jener Vollendung aus, von der die noch übrigen Werke Zeugniß geben. Besonders eröffnete sich ihnen ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und Studien, als Philipp der Gute, im Jahre 1419 zur Herrschaft gelangt, sie vor allen übrigen hervorhob. Denn beide, nach van Mander's Ausdruck, „waren bei Philipp sehr lieb und werth und in großen Ehren. Hauptsächlich Johann, der auch um die Ausgezeichnetheit seiner Kunst, und um seinen trefflich großen Verstand ist geheimer Rath bei ihm gewesen; und derselbe Graf hatte ihn allezeit gern in seiner Gesellschaft, gleichwie der große Alexander auch den ausnehmenden Appelles gern hatte."

Von Brügge aus zogen sie wenige Jahre nach Philipp's Regierungsantritte, nach Gent. Hier starb Hubert 1426, ehe noch ihr größtes Werk, die Anbetung des Lammes, beendigt war. Johann mußte es vollenden; einsam zurückgeblieben, denn auch seine Schwester Margaretha war bereits gestorben, und wie Hubert zu Gent bestattet worden. Ob Johann nun

erſt geheirathet habe, ob früher, iſt unbeſtimmt. Im Herbſte des Jahres 1428 begleitete er die Geſandtſchaft, welche in Liſſabon für Philipp den Guten um Johann des erſten Tochter Iſabella werben ſollte, und langte, nachdem er das Bildniß der Braut im Februar 1429 gemalt, um Weihnachten wieder in Flandern an. Nach Brügge aber kehrte er erſt um das Jahr 1432 zurück, und genoß dort, etwa dreizehn Jahre hindurch, ſeiner wachſenden Kunſtentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er ſtarb im Jahre 1445.

A. Die Conceptionsart beider Brüder habe ich im Allgemeinen bereits oben geſchildert. Sie gehn von der Geſchiedenheit Gottes und des im Weltleben ſchon befeſtigten Menſchen aus, ſo daß die tiefere Wiedervereinigung in dieſem Gegenüber zum Hauptproblem ihrer kirchlichen Darſtellung wird.

Wie aber in der Meſſe das Verſöhnungsopfer nicht in wirklicher Geſtalt des Leidens, Sterbens und Auferſtehn's vor die Anſchauung tritt; wie die Stadien der Paſſion nur ſymboliſch angedeutet werden, und in Worten und Tönen allein das Credo und Sanctus erklingt, ſo führen auch unſere Maler ſelten oder nie vor lebendige Situationen der wirklichen Geburt, der Leidensgeſchichte, Verklärung und Himmelfahrt, oder vor Scenen aus dem alten Teſtament und den Legenden der Märtyrer. Wenn ſie es thun geſchieht es ausnahmsweiſe oder mehr beiläufig. Am liebſten, wie es ſcheint, in verzierungsartigen Miniaturen, in welchen ſie einer vor ihnen bereits ausgebildeten Praxis folgen, obſchon ſie die ähnlichen Darſtellungen auf eine höhere Stufe erheben. Für Staffeleigemälde hingegen ſoll der durchgreifende Wendepunkt durch ſie erſt gefunden werden. Wie jede Anfangsepoche begnügen ſie ſich hiefür mit jener einfachen Conception, die, ſtatt ſich lebendig auf individuelle Scenen einzulaſſen, zuerſt nur mit deſto ungeſchwächterer Kraft das Allgemeinſte der neuen Aufgabe erfüllt und herausſtellt. Die meiſten der einſt mit ſo unbefangener Sicherheit den Eyck's beigelegten Oelbilder, von der Boiſſerée'ſchen Anbetung der Könige ab bis herauf zum jüngſten Gericht zu Danzig, ſind weder hiſtoriſch

beglaubigt, noch haben ſie vor einer ſtrengeren Kritik aushalten können. Selbſt die Echtheit jener Anbetung der Könige, im Beſitze des Profeſſor von Rotterdam, welche Paſſavant noch (Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 388.) dem Hubert zuſchreibt, mag mir, bis ich das fragliche Werk geſehn habe, vorerſt ebenſoſehr zu bezweifeln erlaubt ſein, als ich die Anbetung in der Lichtenſtein'ſchen Gallerie, (Kunſtblatt. Jan. 1841. No. 3.) nicht dem Johann, ſondern nur einem ſpätern Schüler zuſchreiben kann, der demſelben Kreiſe angehört, aus welchem auch Hemling hervorgegangen iſt. Ob es ſich ebenſo mit den Flügeln des Reiſealtärchens verhält, die, früher in Spanien, jetzt im Beſitze des bisherigen ruſſiſchen Geſandten Tatitſchef in Wien ſind, laſſe ich unentſchieden. Sie ſtellen in miniaturartiger Ausführung die Kreuzigung und das Weltgericht dar.

In ihren documentirten Werken kommt es den Eyck's auf einen weit einfacheren Inhalt an: den Objecten der kirchlichen Andacht gegenüber, auf die Darſtellung dieſer Andacht ſelbſt. Soll dieſe Seite den Hauptgehalt bilden, dann muß kein beſonderes Begebniß der Glaubensgeſchichte den Mittelpunkt werden. Die Gegenſtände der Andacht laſſen ſich für dieſen Zweck in ganz iſolirten Geſtalten Gott Vater's, Chriſti, Maria's, in allegoriſchen Andeutungen oder beſtimmter noch in bekannten Symbolen genügender ausdrücken, als in wirklichen Ereigniſſen.

1. In Schilderung der frommen Gemeinde nun ſagen den Eyck's jugendliche Figuren und Phiſiognomieen wenig zu, und ſelbſt in den Mädchenköpfen nicht die Friſche und Lieblichkeit. Knaben kommen gar nicht, Jünglinge ſelten vor. Männer in voller Energie, Greiſe, deren Leben ſchon zur Vergangenheit geworden iſt, alle menſchlich ergreifend, begrenzen den Hauptkreis ihrer Meiſterſchaft.

Es muß eine gute Zeit geweſen ſein, in der ſie lebten, oder ſie ſelber waren es in ſo hohem Maaße, daß ſie um ſich her nur das Gediegne und Gute ergriffen. Wo ihr Gegenſtand ſelbſt es irgend erlaubt, ſehn wir nur dieſen Ausdruck. Dennoch fühlen

ſich ihre Charaktere alle von Gott noch geſchieden. Es treibt ſie aus den Burgen, den Zellen und Straßen zur Kirche, wo Er iſt, der wahre König.

2. Was aber finden ſie hier nach Eyckiſcher Auffaſſung? Einen freundlichen Gott und Mittler? Ein ſtrenger Richter erhebt ſich vor ihnen, in der Geſtalt Gott Vaters, als Antlitz des Sohnes. Beide entnommen aller Verpflechtung in irdiſche Begebniſſe; doch ſo in ſich ſelber vertieft, daß die Untrennbarkeit von perſönlichem Daſein und Allmacht, dies erſte Myſterium des Glaubens und Denkens, zu keiner Zeit iſt anſchaulicher dargeſtellt worden. Aus dieſen unwandelbaren Zügen, — ſteinern, durchdränge ſie nicht der Ausdruck innerer Beſeelung, ſcheint alle Liebe verbannt. Und doch ſoll vor ihnen weder Natur noch Menſch ſich vernichtet darniederwerfen. Gott iſt lebendig, Er und der Sohn, und wer ihn ſchaut, empfindet den vertrauenden Zug des Selbſt zum Selbſt. — Aber in göttlichen Dingen knüpft die Mutter Kirche allein die unauflöslichen Bande. So iſt ſelbſt Gott Vater ſichtbar und leiblich da, als herrſchte und thronte er unter den Wölbungen der Tempel, wo jeder ihn erblicken und anbeten ſoll. Er wehrt nicht ab, er neigt ſich nicht nieder; geſucht will er ſein, lange, aus tiefſter Seele, im innerſten Glauben, ehe er ſich aufthut. Wie er jedoch feſt iſt in göttlicher Strenge, ſo ſind auch die Charaktere auf dieſen Bildern von jener männlichen Kraft, die weder bricht noch erzittert, wenn ſie Gott ſich in dieſer unnahbaren Einſamkeit vorſtellen muß. Unerſchütterlich ſtumm nur, in ſich wie in ihn verſunken, ſinnen ſie ſeiner Herrlichkeit nach. Auf den einen Punkt iſt jede fromme Andacht geſammelt.

3. Bei dieſem Innen und Außen bleibenden Gegenüber ſpricht die Vermittlung direct ſich weder in der Geſtalt Gottes noch derer aus, die ſich zu ihm vereinigen. Dennoch bleibt ſie nicht ungeſagt.

Die Werke der Eyck's erſcheinen gleichſam wie aus dem Anblick der heiligen Monſtranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, durch welches, was erſt nur irdiſcher Teig war, zum

Leib wird des gegenwärtigen Gottes, wiederholen sie, sich selbst unerklärlich, an den Dingen, den Menschen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst.

Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester sind alle gehemmt in ihrer Aeußrung; kein Wort wird laut: denn der Herr ist über ihnen, und jeder kehrt ein in sich, daß er Ihm die Stätte bereite. Ihr eigenes Wesen wie seines einigt sie, aber daß es so ist, dies Heil der Erlösung wird für die gesammte Creatur zu einem Mysterium des Glücks, vor dem sie regungslos dasteht.

Hiemit ist denn zugleich der allgemeinste Prüfstein für die Echtheit eyckischer Gemälde angegeben. Wo dieser durchweg männliche Ernst, diese geheimnißvolle Tiefe, diese kirchliche Majestät sich nicht ungewollt aufdrängen, da sind Hubert oder Johann nicht die Erfinder gewesen.

Schon Schnaase deutet auf die Macht dieses Ausdrucks hin, und sucht sie aus dem „architectonischen Elemente" herzuleiten, wie es sich auch in Gemälden bei genügender Entwickelung des Malerischen äußern könne. Was mich betrifft, möchte ich die Hauptwirkung lieber jener einfachsten Art epischer Conception zuschreiben, die ich gleich anfangs (p. 81 — 90.) besprochen habe.

Die Gestalten und Charaktere erscheinen freilich beim nächsten Blick schlechthin isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keines verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdruck nur seines Herzens. Der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdruck des Glaubens an den gleichen Gegenstand.

Auf diese noch allgemeine Situation aber beschränken die Eyck's sich nicht. Sie individualisiren sie auch zu bestimmteren Scenen, und bringen hier besonders ein neues Element hinzu. Die Verehrung der Mutter Gottes mit dem Kinde. Doch immer in dem eben beschriebenen Grundtypus. Wie wenig diese Marienbilder die heilige Familie in irgend einer vereinzelten Si-

tuation darſtellen ſollen, erweiſt ſich ſchon daraus, daß auf den wahrhaft beglaubigten weder Joſeph jemals zu ſehen iſt, noch der junge Johannes. Nur Maria, als Magd und Königin der Himmel, das Kind auf ihrem Arm oder Schooße; und ihr gegenüber wenige anbetende Figuren.

Damit es aber nicht ganz an einer wirklichen Scene aus dem Leben der Jungfrau fehle, iſt in anderen Werken noch der Gruß des Engels eine mehrfach wiederkehrende Situation.

Bildet nun auch in allen dieſen Stoffen die Andacht den wahren Kern, ſo iſt der Gottesdienſt doch nicht als Act des wirklichen Cultus vor Augen gebracht. Auch dieſe Auffaſſung jedoch bleibt nicht aus. So finden wir z. B. die Meſſe und Predigt in einem Gebetbuch des Herzog's von Bedford, deſſen noch ſpäter zu erwähnen iſt; unter Oelgemälden aber gehört hauptſächlich die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbiſchof von Canterbury hieher.

Zu profanen Stoffen, Portraite angenommen, die ſelbſt wieder in religiöſem Sinne gefaßt ſind, haben die Eyck's ſich noch kaum hinüber gewendet. Das am meiſten authentiſche Beiſpiel liefert nur die Badſtube, deren Facius, Vaſari und van Mander erwähnen. Nach Facius' Beſchreibung zu urtheilen, kann Johann ſich zur Luſt ſeines Pinſels ausnahmsweiſe ſehr wohl, bei ſo keuſcher Verhüllung und Behandlung des Nackten, ſolch einem Gegenſtande hingegeben haben. Den gleichen Glauben verdient van Mander's Nachricht: „Johannes habe auch gemacht auf einem Täfelchen zwei Conterfeys in Oelfarbe, von einem Manne und einer Frau, die einander die rechte Hand geben, als in die Ehe tretend, und getraut werden von Fides, die ſie zuſammengiebt. Dieß Täfelchen ſei nachmals in Händen eines Barbiers gefunden zu Brügge, wenn er recht meine, und geſehn von Frau Marie, Wittwe Königs Ludwig's von Ungarn, der gegen den Türken ſtreitend im Felde blieb, und die kunſtliebende edle Prinzeſſin habe ſolch Behagen daran gehabt, daß ſie dem Barbier dafür ein Amt gegeben, das einbrachte jährlich hundert Gulden."

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

B. Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der eyckischen Hauptwerke. Das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreißt sie dem bloßen Gottesdienst. „Die Kunst", sagt von Johann schon Waagen, „ist bei ihm mündig geworden und redet in ihrer eigenen Sprache." Keine äußre Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für seinen Pinsel. Und alles erscheint mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre flüchtige Gegenwart am wenigsten mehr eine Vorstellung hat.

Was tiefer gefaßt sei, Naturdinge oder menschliche Charaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf diese Gestalten und Züge. Wie mächtig ist beinahe jede Figur; leibes- und geistesstark; oft breit und schwer, aber niemals plump, ja selbst zierlich zuweilen, so viel eine durchgreifende Strenge es zuläßt. Die Physiognomien, bald schöner und edler, bald particulärer, wie Geburt und Lebensschicksale ein Menschenantlitz formen und ausbilden. Doch hat man den Eyck's vorgeworfen, „mit der hohen Vollendung der Köpfe ständen die übrigen Theile, besonders die Extremitäten, in einem grellen Gegensatze."

Wenn von Schülern und Nachahmern die Rede ist, bleibt dieser Vorwurf von Gewicht. In Rücksicht auf die ursprüngli-

chen Meister verliert er die Gültigkeit. Außer den Köpfen sind zwar die Hände am sprechendsten, doch auch auf die Structur des Körpers erstreckt sich Johann's Beobachtungsgabe mit Eifer und Glück. Die Form und Stellung der Glieder läßt sich überall genau verfolgen. Nur wenige gleichzeitige Meister haben so in sich zusammengehaltne Gestalten gezeichnet, so ungezwungen in einfacher Bewegung. Mehrere sind erweislich Portraits, doch auch die übrigen stets Individuen voll Leben, mannichfach abgestuft, die Einen beschränkter, die anderen reicher, alle in Form, Ausdruck und Färbung fest in sich abgeschlossen. Denn wie schlagend wußte Johann in jeder Physiognomie gerade den einenden Punkt vielseitiger Charakterzüge zu treffen.

Bei diesem Abbilden könnte man ihn des Mangels an selbstständiger Erfindungsgabe beschuldigen. Die Naturtreue jedoch ist nur die Besorgniß vor unberufener Einmischung. Gott selbst hat den Dingen ihre Gestalt gegeben, den Wiesen ihren Schmuck, den Bäumen ihre Kronen, den Feldern ihren Seegen, und dem Menschen das eigene Antlitz. So wird die treue Charakteristik zu einer gleichsam religiösen Pflicht. Die Erfindung soll sich auf strenge Anordnung und Tiefe des Ausdrucks beschränken.

1) Hiefür schöpft der eyckische Styl seine Kraft aus der Einigung zweier Extreme, die zu gleicher Entfaltung zu bringen und doch in Einklang zu halten noch kein Maler hatte wagen können. Ich meine die ganze Macht des altchristlichen Typus und die bunte Wirklichkeit in all ihrer Fülle.

Am einfachsten erweist sich dieses Zusammenstimmen in den Figuren Gott Vaters und Sohnes. Die Anordnung bleibt symmetrisch; der Gesichtstypus, die Stellung traditionell; ebenso das Costum, mit Annäherung an die Form der Meßgewänder. Und doch in Faltenwurf, Farbe und Gestalt, in Schmuck und Zeichen der Würde sitzt Gott Vater lebendig vor uns, wie der Pabst zu Rom oder der Kaiser in seiner Hofburg.

Umgekehrt ist Maria häufig Portrait, dem Unterkleid nach in der üblichen Landestracht. Aber der schwere Purpurmantel, — an den Schultern eng, dann pyramidalisch nach unten wei-

ter und weiter, am Boden endlich in königlichem Ueberfluß ausgebreitet — verdeckt mit Absicht ihre Gestalt, um nur jene kirchliche Hoheit herauszuheben, in der sie zum Gegenstande der Anbetung wird. Im Unterschiede dieser traditionelleren Gewänder und Formen tragen die Uebrigen durchweg Costume der Zeit; geistliche und weltliche, im Faltenwurf ungesucht, je nach der Stellung und den verschiedenen Stoffen, deren Reichthum sich nirgend wohl bunter darbot, als in Brügge und Gent. Und jede Figur, jeder Busch und Halm scheint nichts anderes ausdrücken zu sollen, als das eigene Dasein. So vollständig breiten sie sich ungehindert in ihrer Eigenthümlichkeit aus. Aber auch hier noch waltet, wie im Innern der traditionelle Glaube, so im Aeußeren jener strengere Typus vor, der am gründlichsten da ergreift, wo er auch dem vollen Leben eine freiere Regung nicht mißgönnt.

2. Die weiteren Kunstfordrungen jedoch gehn nicht nur die geistige Auffassung an. Sie betreffen im Ausführen selbst vor allem das wirkliche Malen. In gedoppelter Rücksicht. Nach Seiten des unendlich vermehrten Details und des nun erst schwierigen Zusammenhangs. In das Licht und die Luft der äußeren Natur versetzt, darf keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Charakteristik und fließende Harmonie, wird eine neue Behandlung nothwendig.

In der seit Giotto's Zeit allgemein üblichen Temperamalerei werden die Farben bekanntlich mit rohem Eigelb gebunden. Rasch trocknend beugt dieses Bindemittel dem Nachdunkeln vor und gestattet eine wunderbare Klarheit. Bei größern Flächen aber führt es zu jenem Schraffiren und Stricheln, das mühsam und streng zugleich, die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt beläßt. An Gluth und dauernder Frische fehlt es der Temperafarbe nicht; auch gelingt ein stellenweises Schmelzen in hohem Maaße. Immer jedoch nur in engeren Kreisen. Das verbindende Ueberleiten bleibt allzuschwierig. Und wie mit der Farbe verhält es sich aus dem

gleichen Grunde mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen dazwiſchenliegenden Mittelgliedern kann die Temperamalerei noch nicht befriedigend ſcheinbar machen.

Damit gehn aber unmittelbar zwei wichtige Mängel für ſie Hand in Hand. Sie vermag in Hauptſachen und Beiwerk, in Geſtalten und Beleuchtung mit der Natur weder in Vielſeitigkeit zu wetteifern, noch kann ſie den Seelenathem erreichen, der, je vollſtändiger die beſondere Farbe und Form ſich entfalten, um ſo tiefer zugleich das zuſammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelnheiten laſſen ſich trefflich und genau über die ſchnell getrocknete Farbe hinſetzen, immer jedoch mehr im Sinne des Zeichnens als der fließenden Malerei. Die Temperabehandlung behält relativ auch bei voller Virtuoſität einen Reſt von Härte und Trockenheit.

So lange deshalb die landſchaftliche Natur und in dieſem Local die Beſtimmtheit der Charaktere und Formen, und jenes durch alles webende Leben noch kein erſtes und letztes Erforderniß ausmachen, ſo lange hat auch bei Italienern und Deutſchen das Malen in Tempera zugereicht. Die Unvollkommenheit der Mittel folgt aus der unentwickelten Auffaſſung. Die flandriſche Schule dagegen empfindet die bisherige Grenze zuerſt als Mangel. In Zeiten friſcher Entfaltung aber iſt Mangel und Abhülfe ein und daſſelbe.

Nach dieſer Seite gelten der gewöhnlichen Angabe nach die Gebrüder van Eyck als Erfinder der Oelmalerei, die ſich von ihnen aus dann auch über Italien verbreitet und das Malen in Tempera mehr und mehr ſoll zurückgedrängt haben. Nach genauerer Unterſuchung jedoch (Waagen über Hubert und Johann van Eyck. p. 80—130.) hat ſich ergeben, die Miſchung der Farben mit Leinöl ſei ſchon Jahrhunderte früher bekannt geweſen. Woran es gebrach, war nur die Kunſt der Anwendung. Sie blieb aus, weil noch kein innres Bedürfniß zu ihr nöthigte. In den Stiftern der neuen Schule erwacht es. Erfahren in geometriſchen und chemiſchen Studien, wie von Johann

Lucie Nord über Hans B. sagte, schalte, walte, wie sein Vermögen erlaubt, hat sie sich wenig Mühe gegeben, ihn zu verstehen. Sie hat ihn nicht geliebt, sie hat ihn nicht einmal gemocht. Sie hat ihn nicht einmal gemocht, weil sie ihn nicht geliebt hat. Sie hat ihn nicht geliebt, weil sie ihn nicht einmal gemocht hat

Verordnung über die Abänderung Ihrer Zahl, allenfalls auch in den Bestimmungen über Ernennung, Amts-Dauer und Befugnisse der Vorsteher.

Die Vorsteher sind Beamte der Gemeinde, und werden von ihr gewählt. Sie haben die Gemeinde-Angelegenheiten zu besorgen, und sind dafür verantwortlich. Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu berufen, zu leiten, und zu vollziehen. Sie haben über die Gemeinde-Angelegenheiten Rechnung zu führen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu berufen, wenn es ihnen nöthig scheint, oder wenn es ein Drittheil der Gemeinde-Glieder verlangt. Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu leiten, und zu vollziehen, was sie beschließt. Sie haben die Gemeinde-Angelegenheiten zu besorgen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben über die Gemeinde-Angelegenheiten Rechnung zu führen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu berufen, wenn es ihnen nöthig scheint, oder wenn es ein Drittheil der Gemeinde-Glieder verlangt. Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu leiten, und zu vollziehen, was sie beschließt. Sie haben die Gemeinde-Angelegenheiten zu besorgen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben über die Gemeinde-Angelegenheiten Rechnung zu führen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu berufen, wenn es ihnen nöthig scheint, oder wenn es ein Drittheil der Gemeinde-Glieder verlangt. Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu leiten, und zu vollziehen, was sie beschließt. Sie haben die Gemeinde-Angelegenheiten zu besorgen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben über die Gemeinde-Angelegenheiten Rechnung zu führen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu berufen, wenn es ihnen nöthig scheint, oder wenn es ein Drittheil der Gemeinde-Glieder verlangt. Sie haben die Gemeinde-Versammlungen zu leiten, und zu vollziehen, was sie beschließt. Sie haben die Gemeinde-Angelegenheiten zu besorgen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Sie haben über die Gemeinde-Angelegenheiten Rechnung zu führen, und sie der Gemeinde vorzulegen.

Mehr noch als Netscher und Gerard Dow lebendig auf jede letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten großartig. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dieß nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Kein Blatt, keine Frucht ist vergessen an ihren Orangenstämmen; in ihrem Pelzwerk wird jedes Härchen sichtbar, aber nie fehlt der klare Zusammenhang. Alles wirkt nur im Ganzen, und jedesmal an der rechten Stelle.

Auf dieser Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Für nahegerückte Gegenstände hatten die cölnischen Meister viel schon geleistet. Doch ihre gesammte Richtung ging mehr auf das rundlich Weiche, als auf strenge Bestimmtheit und vertiefende Schatten. Um so bewundrungswürdiger erscheint der Fortschritt, der auch in dieser Rücksicht den Eyck's gelingt. Vermittelst der weiten Scala des Lichts und Dunkels treiben sie nicht nur bei wenig entfernten Objecten alles Einzelnste naturgemäß vor oder zurück; das umgebende weite Naturlocal nöthigt sie, dasselbe Prinzip nun auch auf Mittelgründe und ferne Aussichten anzuwenden. Ihre immer wiederkehrende Beleuchtung hiefür ist die klare Helle des Tages. Doch läßt Johann das Licht hin und wieder mit Absicht mehr von der Seite fallen, um größere Lichtparthien und mächtige Schatten zu erzielen.

Im Allgemeinen aber streben die Eyck's, obschon dem Sinne und Geist nach als echte Maler, nach einer fast sculpturartigen Bestimmtheit nnd Rundung. Cristallne Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgießer, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in einem unbegreiflichen Grade; ihre architectonische Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeißelt zu haben, und hätten ihre Köpfe und Hände nicht die lebendige Carnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie häufig nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. Dieß Bemühn mag theils aus dem redlichen Eifer entsprungen sein, der von allem volle Rechenschaft geben will, theils aus der Ge-

wohnheit, ihr Studium hauptſächlich auf unbelebte Objecte hinzulenken, vor denen ihr Fleiß ſich gründlicher in jedes Detail hineinleben konnte.

Zu dieſer Genauigkeit ſtimmt die ganze techniſche Behandlung. Schon van Mander erzählt von Johann: „ſeine Untermalung ſei viel genauer und ſchärfer gearbeitet geweſen, als anderer Meiſter fertige Werke; wie er ſich ſehr wohl erinnere, daß er in dem Hauſe ſeines Meiſters, Lucas de Heere zu Gent, ein kleines Conterfey einer Frau mit einer Landſchaft geſehn habe, welches nur untermalt, doch ausnehmend nett und glatt geweſen.“ Im Unterſchiede theils der früheren Temperamalerei, theils der ſpäteren häufig nur leicht antuſchenden Praxis fügten die Eyck's im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchſten Lichter und tieferen Schatten hinzu, verſtärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und ſchmolzen und verbanden zu letzt Abrundung alles, was noch feinerer Uebergänge etwa und zarterer Nüancen bedürfen mochte. Bald, wo es hingehört, mit feſter Pinſelſchrift, bald fein vertreibend, nie jedoch kleinlich oder geleckt; immer mit dem geübteſten Auge und einer nie irrenden Hand, ſo daß ihre Bilder häufig denn auch um vieles ausgeführter erſcheinen, als ſie es wirklich ſind.

Dieſe Verdienſte können ohne genaue Kenntniß der Linienperſpective nicht zu gehöriger Geltung gelangen. In dieſem Felde ſchritten die Eyck's ihren Zeitgenoſſen gleichfalls voran. Nur die Luftperſpective ſcheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Die Räume ſind zwar nicht luftleer wie in den älteren Werken. Im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen ſchon fernend genug, und auch im Freien heben ſich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenſtände ſpringen vor, die weiteren weichen zurück. Für unſren verwöhnten Blick aber können wir ſchon in den Wieſen und Bäumen des Mittelgrundes, und mehr noch an den letzten Bergen und Städten das kleinſte Detail allzu genau unterſcheiden. Doch dieſer Mangel gerade hat auf mich immer als Vorzug gewirkt. In dieſer Gottesnatur iſt jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt

ſich im Windhauch, und die duftloſe Klarheit macht auch in weiteſter Ferne noch jede Farbe und Form dem geſunden Auge in voller Beſtimmtheit erkennbar.

C. Die bisherige Betrachtung unterſchied Hubert und Johann noch wenig oder gar nicht. Nichts in der That iſt auch ſchwieriger, als Beide von einander gehörig zu ſondern. Beglaubigte Bilder, die dem Einen allein müſſen zugeſchrieben werden, giebt es nur von Johann. Dagegen arbeiteten, ſichern Nachrichten zufolge, Beide gemeinſchaftlich an dem großen Altarblatte zu Gent. Welche Tafeln jedoch jeder für ſich ausgeführt habe, iſt in den älteren Beſchreibungen nirgend erwähnt. Die Inſchrift auf dem Rahmen der äußeren Flügel beſagt nur, Hubert habe das Werk begonnen, ſein Bruder Johannes aber daſſelbe vollendet.

Im Allgemeinſten läßt ſich Folgendes mit einiger Sicherheit feſtſtellen.

1. Hubert, als der ältere Meiſter, ſteht dem traditionellen Typus am nächſten. Er belebt ihn in jeder Rückſicht, doch dieſe neugefundene Belebung bleibt ſein wichtigſter Wirkungskreis. Wenn er daher auch zu portraitartigeren Geſtalten fortgeht, ſo giebt er auch dieſen, ſcheint es, in Stellung und Zügen am liebſten jenen Ausdruck, durch welchen ſie ſich der frommen Anbetung würdig erweiſen, die ihnen gezollt werden ſoll. Unverbrüchlicher Ernſt, und ſelbſt in der Demuth noch ein Grundzug ruhiger Hoheit gelingen ihm vorzugsweiſe, und ſein Gott Vater, ſowie ihm zu Seiten die ſitzenden Figuren des Täufers und der Maria ſind unübertroffen. Wo es gilt, dieſe Hauptgeſtalten kirchlich zu erheben, iſt ihm das Köſtlichſte in Kronen, Gewändern und Edelgeſteinen noch kaum genügend. So heiliger Art aber bleibt ſeine Auffaſſung, daß er ihr ſelbſt durch den reichſten Schmuck keinen Eintrag thut. In der Anordnung herrſcht bei ihm noch die Symmetrie vor, und ſeine Darſtellungen durch ſymboliſche Bezüge religiös zu vertiefen iſt Er vornehmlich bedacht. Dagegen wird die landſchaftliche Umgebung nicht ſeine Sphäre. Er behält, wenn es ohne Störung

geschehn kann, die Goldgründe bei, obschon er sie nicht in grossen Flächen benutzt und gern bräunlicher tönt und verziert. — Wie weit er die Miniaturmalerei seiner Zeit in sich aufgenommen und weiter geführt, ist schwer in's Klare zu bringen, obschon Waagen in einem Brevier des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, das er den Geschwistern van Eyck gemeinschaftlich zutheilt, in einigen Blättern die Hand des Hubert erkennen will. Wie es scheint um des weichen Fleischtons und der gedrungenen Gestalten und wenig mannichfaltigen Charaktere willen. In größeren Oelgemälden, insofern sie ihm mit Wahrscheinlichkeit können zugetheilt werden, ist die Carnation in den Schatten wie im Licht überwiegend in bräunlichem Grundton gehalten.

2. Wenn jedoch in der alten Aufschrift des Genter Bildes Hubert als „Pictor major quo nemo repertus" gerühmt, Johann dagegen als Meister „arte secundus" zurückgestellt wird, so ist dies Urtheil wohl nur der Liebe und Bescheidenheit des Ueberlebenden zuzuschreiben, der dem Dahingeschiedenen ein Ehrendenkmal zu sichern wünschte. Denn Johann seinerseits führt, was er auch malen mag, in immere festere Particularität des Charakters, der Form und äußeren Umgebung hinein, und tritt in dieser Richtung dem wirklichen Leben so nahe, als es ein andrer Meister seiner Schule irgend vermocht hat. Am liebsten, scheint es, malte er Gestalten unter Viertelslebensgröße, aber auch das mehr als doppelte Maaß und in Portraits die wirkliche Lebensgröße gelingen ihm ebenso, als miniaturartig ausgeführte spannenlange Figürchen. Seine Umrisse sind schärfer, die Farben leuchtender, saftiger und nüancenreicher, die Lichter höher, die Schatten tiefer, und die Mitteltöne genauer, fester und lebendiger modellirend. Vor allem aber breitet sich erst durch ihn für die Malerei seiner Zeit der Umkreis menschlich individueller Charaktere mit nationalen und ausländischen Zügen vollständig aus. Die Köpfe seiner Mädchen und Frauen sind, statt der runden Fülle der cölnischen Meister, mehr ins Längliche gezogen, mit hohen gewölbten Stirnen und etwas zu-

rückſtehendem Kinn, doch markirteren Backenknochen; die Naſen ſchmal aber rundlich, die Brauen bogig, die Augäpfel häufig von ſchöner Form, und die Linie vom Kinn zum Ohr in kräftigem Schwung. Das geſcheitelte Haar, goldig blond, röthlich oder brauner iſt glatt hinter das Ohr gelegt, oder wallt luftig in jenem unmerklichen Kräuſeln auseinander, das alles Haar loſe und leicht verwebt, und doch jedes einzelne Härchen ſichtbar macht. Bei weitem verſchiedenartiger noch in Form, Farbe, Alter und Nationalität ſind die Phyſiognomien der Männer. Die Naſen bald ſtumpf, breit, geſtülpt, bald grad, gebogen, herabhängend; ebenſo mannichfaltig die Stirnen; lang, kurz zurückfallend oder vorgewölbt; auch der Mund bald eingeſunken, bald vorſtehend, und die ganze Bildung der Köpfe hier breiter, dort langgezogener. In allen dieſen Unterſchieden erſcheint die jedesmalige Geſtalt ſo ſchlechthin paſſend, daß wir der Natur und dem Charakter Gewalt anthun würden, wollten wir ſie verändern. Als häufig wiederkehrende Eigenthümlichkeit jedoch iſt eine auffällige Form der Augen hervorzukehren. Ueber den großen oder kleineren gewölbten oder flacheren Aepfeln liegen wie von Krankheit oder Weinen geſchwollene Lieder; bei alten Köpfen weniger dick, doch leichter oder ſtärker entzündet. Im Allgemeinen ſind die Augenlieder wenig geöffnet; zuweilen aber auch wohl unten und oben weit auseinander geſperrt, bei den ſingenden Engeln natürgemäß mehr aus phyſiſcher Anſtrengung; bei andren hingegen wird der Augapfel emporgetrieben, als höbe eine Uebermacht religiöſer Empfindung ihn wider Willen aufwärts zum Himmel. Dabei iſt das Auge auf keinen Gegenſtand geheftet, blicklos und übertägig gleichſam, in jenem wunderſamen Ausdruck, den nur katholiſche Augen haben.

Jemehr aber Johann in dieſer portraitirenden Richtung vorwärts geht, um ſo mehr auch wächſt die Kraft ſeiner kirchlichen Anſchauung, und um ſo kunſtreicher verſteht er es, beide Seiten zu wechſelſeitiger Förderung ineinander zu ſchmelzen. Seine Anordnung bleibt weder ſtreng ſymmetriſch, noch wird ſie regellos; ſie ſchließt ſich dem Leben enger an, ohne den kirchli-

chen Styl zu verlaſſen. Schärfe und Milde, Hoheit und Zierlichkeit weiß er wie keiner ſeiner Vorgänger und Nachfolger zu verbinden. Hartes, Gezwungnes, Unzureichendes findet ſich ſelten, Uebertriebenes kaum, und nur dann etwa, wenn er den ſtillen Ausdruck der Frömmigkeit mit bewegteren Affecten vertauſchen will. Doch elbſt durch höhere Vorzüge hätten ſeine Werke immer noch kaum ſo vielſeitig fortgewirkt, wäre er nicht einer der beſonnenen Meiſter geweſen, die nie mehr und Anderes wagen, als ſie zu leiſten im Stande ſind, und in ihrem Felde durchweg Vollendetes geben, weil ſie alle Mittel, deren ſie bedürfen, gleichmäßig ausgebildet haben.

Sieben und zwanzigste Vorlesung.

3. Von den einzelnen Werken des Hubert ist, wie schon gesagt, keines erhalten, das sicher beglaubigt wäre. Johann dagegen, in Betracht seines kurzen Lebens hat eine ziemlich beträchtliche Anzahl zurückgelassen. Sämmtlich entweder bis zu dem Jahr 1432 zu Gent gefertigt, oder später zu Brügge. Ich will nur die authentischen nennen und einige der wichtigsten näher beschreiben.

Die Entwicklungsgeschichte Johann's läßt sich zu drei Hauptstufen gliedern, und eine erste Epoche von 1420 etwa bis zu dem Todesjahr Hubert's rechnen.

a. Es ist keine Lehrlingszeit mehr; Johann im Gegentheil thut sich, obgleich er dem Bruder vielfach zur Hand geht, und mit ihm gemeinschaftlich arbeitet, schon durch eigene Meisterwerke hervor. Seine unterscheidende Eigenthümlichkeit aber beginnt sich erst frei zu regen. Die Farben sind energisch, von gesättigter Gluth und in bändigendem Einklang, doch der warmbräunliche Fleischton in den Schatten weniger leuchtend; die Gestalten lebendig bereits, doch weder zu der späteren Schärfe und Genauigkeit ausgeprägt, noch zu jenem Grade innrer Belebtheit gesteigert, den eine derartige Ausführung doppelt nothwendig macht. Auch der Composition, im Ganzen und Einzelnen, fehlt jene sprechende Seele noch, durch welche jeder Charakter nicht nur überhaupt seine religiöse Vertiefung kund giebt, sondern zugleich auch den specielleren Affect und augenblicklichen Zustand, in welchen die bestimmte Situation ihn versetzen kann.

Als das älteste Bild aus dieser Epoche würde der Christuskopf in der Academie zu Brügge gelten, mit der Unterschrift: Joh. de Eyck Inventor. A. 1420. (oder nach Passavant 1440.) 30 Januarii. Doch schon Schnaase (Niederl. Br. p. 343.) bezweifelt mit Recht die Echtheit des Bildes; ebenso Passavant. (Kunstr. d. Belg. u. Engl. p. 352.) Es ist ersichtlich eine spätere Copie, ohne Klarheit der Farbe und Macht des Ausdrucks. Die Unterschrift selbst aber möchte ich nicht, wie Schnaase es thut, verdächtigen. Der aufrichtige Copist gesteht durch sie offen ein: er habe eine Erfindung Johann's aus dem Jahre 1420 wiederholt.

Das wichtigste erhaltene Bild aus dieser Epoche ist die obenerwähnte Einweihung des Thomas Becket, im Besitze des Herzogs non Devonshire; als ein Werk Johann's aus dem Jahre 1421 durch die alte Rahmenschrift documentirt.

In die ähnliche Zeit ist eine Verkündigung zu setzen, welche 1836 noch im Besitz des ältern Herrn Nieuwenhuys zu Brüssel war. Das Marienbild aber, aus der Sammlung des Herrn Avers in London, das Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 92.) dem Johann als ein Jugendwerk zuschreibt, muß ich bis jetzt bezweifeln. Auch führt Passavant in gewohnter Art als Erweis der Originalität nichts weiteres an, als die Klarheit der Farbe und den bräunlichen Schattenton.

Dagegen gehört Maria mit dem Kinde in der Sammlung des jetzigen Königs von Holland unbestritten in diese Epoche. Die Thurmartige, zierlich und leicht, wenn auch nicht im reinsten Styl sich erhebende Nische, unter welcher die Jungfrau steht, ist malerisch aufgefaßt, das bräunlich rothe Gewand in dem gewohnten Eyckischen Faltenwurf, doch der Fleischton von geringer Kraft, der Umriß, die Modellirung, der Ausdruck weniger genügend, obschon das Profil des Kindes von der beschatteten Brust wirkungsvoll abgehoben.

An Miniaturen theilt Waagen der Hand Johann's einige Blätter aus dem Brevier des Herzogs von Beford zu, das, wie es scheint, im Jahre 1424 beendigt wurde. Er schildert diese

Bildchen, denen des Hubert gegenüber, in der Ausführung als bestimmter, und nur durch strichelnde Behandlung minder weich und malerisch wirksam. Dafür rühmt er die mannichfaltigeren Charaktere, den lebendigen Ausdruck, und findet sie sowohl in den Proportionen schlanker, als auch in den Gewändern einfacher und reiner. (Kunstwerke u. Künstler in England u. Paris. Band III. p. 353.)

Den Schluß endlich bildet die Haupttafel des Altarblattes zu Gent, die Johann noch unter Anleitung und Aufsicht seines Bruders gefertigt hat.

Daß die Conception und Anordnung dieses großen Werkes von Hubert herrühre ist kaum zu bezweifeln. Weniger kann ich der Meinung sein, beide Brüder hätten bereits im Jahre 1420 die Arbeit angefangen. Denn wäre vor Hubert's Tode schon, wie es ein sechsjähriger Fleiß beider Meister erwarten ließ, die größte Anzahl der zwanzig Tafeln fertig gewesen, wie hätte Johann dann noch sechs andere Jahre auf die Vollendung der übrigen hinbringen müssen. Daß er aber noch diesen Zeitraum zur Beendigung nöthig gehabt, steht fest. Es scheint mir deshalb um vieles glaublicher, das Werk sei erst später begonnen, und Hubert, außer der Composition des Ganzen, habe mit eigener Hand nur die großen oberen Figuren Gott Vaters, des Täufers und der Jungfrau zu Stande gebracht. Johann, während derselben Zeit, scheint es, hat unter näherer Aufsicht Hubert's nur das Mittelbild, die Anbetung des makellosen Lammes, und dieses kaum vollständig ausgeführt. Unter allen überschreitet noch diese Tafel am wenigsten die obenerwähnten Grenzen. Die symmetrische Komposition ist strenger gehalten, die Schaaren bleiben gedrängter und werden durch individuelle Gruppirung, bewegte Stellungen und subjective Geberden noch geringer belebt. Die Gestalten sind mehr stämmig als schlank; der bräunliche Fleischton macht sich monotoner geltend, wenn auch mehr in den vorderen Figuren, als in der miniaturartig kleineren Schaar der weiblichen Heiligen, die zuletzt gemalt sein mögen. Außerdem ist die Farbenharmonie des Ganzen weniger mild und wohlthuend.

Bald herrscht stellenweise nur eine Farbe vor, wie in der Gewandung der Päbste und Geistlichen im Vorgrunde links das Roth, und in den Röcken der um den Brunnen Knieenden das Violett, das links in's Graue, rechts in's Bräunliche spielt; bald wieder, dieser Einförmigkeit gegenüber, steht ein directes Roth, Blau, Weiß und Grün bunter nebeneinander. —

b. Eine zweite Stufe in Johann's künstlerischer Thätigkeit läßt sich, was die vorhandenen Werke betrifft, am sichersten nach Vollendung der Mitteltafel auf die bisher noch fehlenden oberen und unteren, inneren und äußeren Flügel beschränken. Sie füllt den Zeitraum von 1426—32. Ihr eigenthümlicher Charakter ist schwer zu bestimmen. Von dem Grundtypus der Anordnung, die Hubert erfunden, und der bisher befolgten Behandlungsweise entfernt Johann sich noch keineswegs, aber innerhalb desselben bewegt er sich immer selbstständiger und freier. Schon im Mittelbilde, allem Zusammendrängen zum Trotz, heben die einzelnen Figuren und Köpfe sich trefflich ab; jetzt aber sind sie lockrer gestellt, mannichfaltiger und mehr unwillkührlich bewegt; alle im Ausdruck der gleichen Situation, doch jeder ein in sich reichres Individuum, und auf jeder Tafel schon Einige durch Blick und Geberde in Gespräch oder sonstigem Bezuge. Es ist die ähnliche Masse als im Mittelbilde, aber der Hauch eines reicher belebenden Geistes gliedert und einigt sie.

In Rücksicht auf Färbung ist gleichfalls ein Fortschritt unverkennbar. Die Töne gewinnen an Vielseitigkeit, die Harmonie wird feiner und milder, die Scala von Licht und Schatten erweiterter, und mit ihr vermehrt sich die sichere Festigkeit der Zeichnung und Modellirung. Hauptsächlich aber schreitet die Carnation reichhaltiger vorwärts. Aus den klaren bräunlichen Schatten, dem jedesmaligen Charakter gemäß, entwickelt sich ein höchst verschiedenartiger Fleischton; hier weißlicher und zarter geröthet, dort dunkler, gelbbrauner, selbst finster bei finstern Charakteren, und in anderen Köpfen, als Gegengewicht der wärmeren Schatten, walten violettere Töne durch. Man sieht den Gestalten in Zügen und Farbe das Clima, den Himmelsstrich an, un-

ter dem sie gelebt. Dabei wird die Pinselführung immer gewandter, die Handschrift kenntlicher, die Meisterschaft unbedingter und ihrer Mittel gewisser.

Diese Befreiung steigt fast von Tafel zu Tafel. Den Beginn, glaub' ich, macht Johann mit den inneren Flügeln zur Rechten, dem Zuge der Richter und Streiter. Die Vertheilung der Pferde, auf dem engen Raume weder zusammengedrängt noch sich irgend hindernd, die Verschiedenartigkeit der Figuren in Sitz, Bewegung und Haltung beweisen bei der feinen Carnation den selbstständigen Meister, dessen Naturbeobachtung mit seiner Geschicklichkeit wächst. Der bekannte Kopf Hubert's, in seinem etwas gezwungen freundlichen Ausdruck ist deshalb wohl nicht unmittelbar nach dem Leben gemalt, sondern nach einem früher gefertigten Brustbilde wiederholt und verändert. Johann, seinem eigenen Portrait zufolge, hat kaum das dreißigste Jahr überschritten, so daß diese Tafel füglich schon um das Jahr 1427 oder 28 kann beendigt sein.

Die beiden inneren Flügel links, die heiligen Büßer und Pilger, möchte ich in Rücksicht auf ihre Entstehungszeit den eben erwähnten nachfolgen lassen. Kein anderes Gemälde dieser Epoche enthält in den männlichen Gestalten und Köpfen in jeder Beziehung energischere Charaktere, sprechendere Züge und einen tiefer gefühlten Ausdruck als die Tafel der Einsiedler. Die Greise, welche den Zug eröffnen, der eine altersgebeugt, der andere kräftiger, waren einst Helden, kühn in der Schlacht, weise im Rath. Die Last der Jahre erst hat sie zu jener stillen Andacht aufgefordert, deren Einsamkeit sie jetzt nur unterbrechen, um mit dem letzten Kirchgang ihrem irdischen Dasein den Abschluß zu geben. Und welche Männer folgen ihnen. Die übrigen Charaktere stellen fast durchweg wackre, tüchtige Menschen vor Augen. Hier aber treten uns brutale Gesichter entgegen, die zum Theil nicht ohne schwere Verbrechen durch's Leben gegangen sind. Die schuldbelastete Seele hat sie zu Büßern gemacht. Der Eine besonders, mit dem langen wirrigen Lockenhaar steht, mitten im Zuge wie festgewurzelt, als habe im Sonnenbrande der Wüste das

einſiedleriſche Suchen nach Licht ihn bis ins innerſte Herz verdunkelt und erſtarrt. Nur ein Wunder der Gnade kann dieſen erhellen. Daß Hubert noch an den erſten Flügel Hand gelegt habe, wie Paſſavant wegen des bräunlichen Fleiſchtons wahrſcheinlich findet, muß ich durchaus bezweifeln.

Dagegen ſind auf dem zweiten der Pilger mehrere Köpfe in Anſehung auf lebendige Carnation und beſeelte Charakteriſtik von geringem Werth. Wie denn auch Kugler ſchon (Handbuch der Geſchichte der Malerei II. p. 51) auf einen Schüler des Hubert ſchließen will. Aus einem ſchwerbegreiflichen Grunde freilich. Er findet den Ausdruck in den Geſichtern, „verwunderlich ſeltſam bizarr, und das Streben des Hubert nach Charakteriſtik bis zur Carikatur übertrieben.“ Hiervon kann gar nicht die Rede ſein. Formen, Geſichtszüge und Stellungen gehören ſicher der Erfindung Johann's zu; er hat vielleicht nur die Ausführung einiger Figuren einem Schüler anvertraut, damit die Arbeit während ſeiner Reiſe nach Liſſabon nicht ganz unterbrochen werde. Doch auch dieß iſt höchſt zweifelhaft. Wahrſcheinlich aber hat er die Landſchaft in beiden Tafeln, mit ihren Orangenbäumen, Cypreſſen, Pinien und Palmen ſtatt der Kirchen auf ſteilen Felſen und der Eichen auf den Hügelabhängen, erſt nach ſeiner Rückkehr gemalt. Dieſe neue ſüdlichere Naturumgebung übertrifft nicht nur die Landſchaft auf dem Mittelbilde und den rechten Flügeln, ſondern gehört zum Schönſten, was er in dieſem Felde irgend geliefert hat. Erſt nachdem er die Tafel der Pilger vollendet, läßt er die zweite der Einſiedler folgen.

Ueberhaupt geht von jetzt die ſelbſtſtändigere Production immer ſichtlicher vorwärts. Auf den oberen Flügeln beſonders kommen wieder neue Elemente zur Ausbildung. Erſtens der größere Maaßſtab der Geſtalten; ſodann, zum Theil mindeſtens, ein Glanz der Farbe und bei voller Energie eine Feinheit des Tons ſchwer übertreffbarer Art. Hiezu geſellt ſich nun erſt jene nüancenreiche Schärfe der Modellirung, die Johann's ſpätere Werke auszeichnet. Kein Fältchen auf Stirn und Wange, um Augen und Mund, kein Zahn, den irgend die geöffneten Lip-

pen ſehn laſſen können, kein Grübchen und Närbchen iſt vergeſſen; im Gegentheil faſt allzu genau ausgeführt. Endlich wird hier zuerſt eine lebendigere Anordnung und in den ſingenden Engeln geiſtig und leiblich ein geſteigerter Affect durchgreifend. Van Mander bereits rühmt von ihnen, ſie ſeien ſo kunſtreich nachgebildet, daß man aus ihren Zügen leicht merken könne, welcher den Discant, Alt, Tenor und Baſſus ſinge.

Die nächſte Arbeit, die Johann an den oberen Tafeln unternimmt, iſt die Vollendung des Kopfs der Maria, den Hubert wahrſcheinlich unbeendigt zurückgelaſſen hatte. Doch ſpricht für dieſe Vermuthung nichts als die genauere Ausführung und feſte Modellirung, ſo wie auf der rechten Wange im Lichte der kühlere Ton, den Johann erſt im Gegenſatz der bräunlichen Schatten liebt.

Von Maria ſodann wendet er ſich zu den Tafeln der muſicirenden und ſingenden Engel. Weiter als in dieſen Figuren und Köpfen iſt die Naturwahrheit kaum mehr zu treiben. Ja ſie nähert ſich in dem plötzlichen Uebertritt aus der bisherigen Darſtellung ruhiger Andacht zu bewegter Belebtheit beinahe ſchon der Grimaſſe. Aber der mächtige Ausdruck gänzlicher Selbſtvergeſſenheit und Verſenkung in den Gottesdienſt des Geſanges verleiht dieſer Naturtreue eine Heiligkeit, eine Wucht und Gewalt, und bei ſonſtiger Ruhe in den Köpfen eine Concentration der Beſeelung, die jeden Tadel verſtummen macht.

Die aufrecht ſtehenden Figuren Adam's und Eva's beſchließen auch dieſe Reihe der inneren Flügel und machen den Uebergang zu der Vollendung der äußeren. Beide Geſtalten widerlegen augenſcheinlich die Anſicht, die Eycks hätten niemals oder ſelten nach dem Nackten gemalt. In Stellung, Gliederbau und Phyſiognomie iſt das nackte Modell aufs getreulichſte nachgebildet. Hauptſächlich in Eva's kaſtanienbraunen Augen und rundem friſchem Geſicht, den mageren hohen Bruſtknochen, dem ſtarken Leib, den dünnen Armen und Schenkeln, den breiten Knien und trokkenen Waden. Ebenſo in Adam's kräftiger, doch hagerer Geſtalt, in welcher die Knochenſtruktur, die Muskeln und Sehnen,

ja selbst die einzelnen Härchen auf Brust und Beinen ein langes, ernstliches Studium beweisen. Dennoch zugleich giebt Johann in diesen Portraits den Grundtypus menschlicher Natur in gediegenster Charakteristik wieder. Auch hat er auf den hohen Standpunkt der Figuren Bedacht genommen. Mit solcher Keuschheit aber ist das Ganze behandelt, daß es scheint, als habe er selber eine Schaam gefühlt vor der Nacktheit seines Modells, und nun den Ausdruck derselben Scheu selbst unbewußt auf sein Werk übertragen. — In Bestimmtheit der Modellirung, in lebendigem Ausdruck und fleißigem Detail stehen diese Tafeln mit den singenden Engeln auf gleicher Stufe, überragen sie aber in Feinheit der Carnation. Hier zuerst gedeiht bei warmem tiefem Localton und braunen Schatten das Spiel mit graubläulichen Halbschatten und violetteren Tönen zur nächsten Meisterschaft. In der Eva vornehmlich auf der Brust bis zum Unterleibe, und auf Armen und Beinen. Adam ist in einem bräunlicher glühenden Fleischton gehalten, welcher durch kühlende Schättchen zu jenem saftigen halbgrauen Braungrün fortgeht, das Johann auf späteren Bildern so wirksam für die Schatten der Mauern und Pfeiler benutzt.

Mit den äußeren Flügeln endlich macht er den Schluß. Diese letzten acht Tafeln sind die gelungensten. Die Freiheit der Formen und Gewänder, die Zartheit des Ausdrucks, der Glanz der Farbe und die wiederum weitere Scala von immer noch leuchtenden Schatten und immer noch mildem Licht überbieten alles Bisherige. Er verliert nicht an Ernst und Kraft, aber zum erstenmal waltet das Rundliche, Weiche und Anmuthsvolle der Jugend vor. Die Modellirung büßt ihre vollständige Bestimmtheit nicht ein, doch sie vermeidet das allzu Scharfe. Ueberhaupt steigt das feine Gefühl für den Reiz der Färbung. Die Zimmerluft, die leise Abtönung und Beleuchtung sind bewundernswerth, und das Spiel mit der Wärme der Schatten und der unmerklich kühlenden Mitteltöne und Lichter ist, wenn auch nicht als durchgreifendes Prinzip, doch mit einer Sicher-

heit angewendet, wie sie nur den größten Coloristen zu Gebote steht. — —

Am 6sten Mai 1432 wurde das ganze Werk als vollendet aufgestellt. Die Wirkung, als zum erstenmale die doppelten Flügel sich öffneten, muß unaussprechlich gewesen sein.

Hoch oben über den kaum fußhohen Figuren des Mittelbildes Gott Vater lebensgroß, auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu seinen Füßen, in der Linken das cristallene Scepter, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Keine Engelsglorie umgiebt ihn; unter engen goldnen Bogen sitzt er unbeweglich da. Das Werk der Schöpfung ist vollbracht, die Ordnung der Dinge seit jeher gesichert. In der Stille der Wahrheit seiner selbst gewiß mit demselben Blicke schaut er durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche; allherrschend und streng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. — Zu seiner Linken Johannes der Täufer, von großen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch portraitartig individuell; das Kleid der Wüste unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füßen herniederfällt. Auf seinen Knien liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in bescheidener Zuversicht mit treuem Verständniß gelesen; aber die ganze Gestalt sitzt da, als wäre in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloschen. Das gläubige Auge auf ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor, und ruft auch von hier aus dem Menschen zu: Gehe in dich, das Himmelreich ist nahe!

Gegenüber zur Rechten des Vaters sitzt Maria, gerad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeschreibbar jungfräulich und züchtig, ernst, und doch holdselig und milde. Als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geschmückt, doch im Angesicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingabe, mit geneigtem Haupte, unwillkührlich den Mund leise öffnend, ist sie lesend und sinnend in das Buch der Bücher versenkt, das sie aufgeschlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kirchlicher Frömmigkeit, auf daß ihr nachfolgen alle, die ihrer ansichtig werden.

Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Desto wirksamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In schweren Gewändern stehen die singenden vor dem hohen Pult, die musicirenden neben und hinter der Orgel; die Geigen und Harfen pausiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunstreiche Fuge zusammen, die zur Erde, wie vom Chor der Kirche, herniederströmt.

Auf den äußersten schmalen Tafeln endlich stehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Nischen von graugrünlichem Sandstein; darüber grau in Grau in kleinen Figürchen Cain's Brudermord. — Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernsten Ahnung der schweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Schaam verhüllend, die andere auf die Brust gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und schmerzlicher Erwartung fast, denkt er dem forterbenden Schicksale nach, das über alle Creatur verhängt sein soll. — Von Sünde und Tod aber ist die Menschheit erlöst durch die Gnade Gottes.

Dieß Evangelium verkündigt, wenn die inneren Tafeln sich schließen, auf der Außenseite der Gruß des Engels. In Maria's Gemach, kirchlich und häuslich zugleich, ist der Bote Gottes herabgeschwebt. Die schimmernden Flügel senkend beugt er das Knie, und öffnet halb schon den Mund zur Verkündigung, unendliche Milde in allen Zügen. Er lächelt nicht freudig, aber der frühere Ernst scheint durchglänzt von dem Heil seiner freudigen Botschaft.

Maria in weitem, faltigem Mantel und Unterkleid war zum Gebete niedergekniet. Der Engel schaut aus der Ferne auf sie hin, er spricht zu ihr, aber sie sieht, sie vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem zur Seite geneigten Haupte, mit ausgebreiteten Flügeln, steht die Taube symmetrisch in Stellung und Form, in tiefem Sinnen hinausschauend in alle Weiten. Auch diese erblickt Maria nicht, doch eine wunderbare Ahnung zieht ihren Blick nach oben; schon ist ihr Herz in das Mysterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuschheit über der Brust

gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, alles drückt die widerstandsloseste Hingabe aus. Kein Entzücken: durch die Wonne der reinsten Empfängniß weht ein Gefühl des Unwerths vor Gott.

Von dem Rundbogen über ihr schaut Zacharias, der Prophet, auf sie nieder, beglückt, daß sein Auge diesen gesegneten Tag gesehn; über dem Engel zeigt heftiger Micha in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Prophezeiung, mit ruhigem Blicke, im Voraus gewiß, die Stunde der Erfüllung sei genaht. Zwischen Beiden, in mittelaltriger Tracht, im Turban die Eine, die Andre in perlenbesetzter Mütze, knien die Sybillen Cumana und Erythraea. Und draußen im Freien auf den Dächern der Häuser, in den heiteren Lüften spielt heller freudiger Sonnenschein.

So ist die Versöhnung durch Gottes Gnade lebendig und wirklich. Aber der Mensch kann ihrer theilhaftig nur durch Glauben werden und Gemeinschaft der Frommen. Dieß Werk der Andacht stellt das Mittelbild mit den innern Flügeln dar.

Welche Sabbathruhe in dem Morgenglanze der lichtklaren Luft, in den ernsten Cypressen, den frommen Palmen, den unbeweglichen Eichen. Wohin wir blicken ist eine gesegnete Stätte. An Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorbei ziehn die Richter und Streiter, die Einsiedler und Pilger, aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die Stadt Gottes ist ihr Ziel. Doch kein neuer Kreuzzug vereint sie. Sie wallfahrten nur im Kreuzzuge gegen das Heidenthum der eigenen Brust. Wie aus innrer Ehrfurcht vor Gott, ungewollt, sind sie zu Schaaren und Gruppen zusammengetreten. Es ist als wären sie lange, lange schon so miteinander gewandert. Wenige im leisen Gespräch, die Meisten den Blick nach Innen gerichtet, oder hinaus in unsichtbare Ferne.

Voran in Stahlrüstung lorbeerbegränzt die Standartenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen auszogen gen Jerusalem; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthier ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der große Karl, zuletzt der heilige Ludwig und andere

berühmte Streiter des Herrn. Dann unter den Richtern der alte Hubert, und Johann, mit seinem Beschützer Philipp dem Guten. Alle in königlichem Prunk, die Rosse köstlich geziert, doch kaum ein Hufschlag hörbar, und nur der Glockenschall hell, der von den Kirchen herabklingt.

Die Einsiedler auf der anderen Seite, den steilen Bergrükken über sich, den sie herabgekommen, wandern langsam um eine Felsecke vorwärts. Die Greise mühselig, kräftig die Jüngeren, unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch in stummem Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Furchtbäume und Rasengrün bieten können umgiebt sie. Aber ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes.

Die Pilger, wackere Bürger, Handwerker und Kaufherrn, andächtigen aber beschränkten Sinns, schaaren sich enger zusammen, angeführt von dem riesengroßen Heiligen, der mächtigen Schrittes vor ihnen hergeht. Schon trennt sie der Fluß von der Stadt und fruchtbaren Ebene; doch Keiner blickt rückwärts. Ihr Werkeltagsdasein, bis sie den Herrn geschaut, wird ihrer Seele zur Bürde, wie auf Christoph's Schultern, ehe sein Herz es erkannt, das Christkind schwer und schwerer gelastet hatte.

Auf der Haupttafel endlich sind die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm; aus der Brust das Blut in den Kelch ergießend, den Kopf von Strahlen umgeben. In Form und Farbe durchaus naturgetreu, und doch bedarf es der Werke nicht: Ecce agnus Dei, so unwandelbar, schuldlos und groß steht es da, ein lebendiges Zeugniß und ewige Gewähr der Versöhnung. — In regelmäßigen Abständen im Kreise umher zwölf Engel; die nächsten mit der Marterſäule, der Geißel, dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfaß schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit.

Ganz im Vorgrunde der Brunnen des Lebens, der die herzugeſtrömten Schaaren trennt. Die erſten, welche angelangt, knien voll andachtsvoller Bewegung im Halbkreiſe, der mit Aufrechtſtehenden abſchließt. Links dahinter der Clerus, in kirchlicher Pracht, Päbſte, Erzbiſchöfe und Prieſter; in dieſem geweihteſten Augenblick am meiſten deſſen bewußt, was ſie von Gott noch ſcheidet, und den Laien gleichſtellt.

Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verſchiedenartigſten Trachten; breite Geſtalten, einige ſo mächtig, als hätten ſie jetzt erſt den Urwald verlaſſen, in dem ſie ihren Götzen gedient. Die ſtumme Heiligkeit fehlt dieſer Schaar. Nur Wenige blicken ſich prüfend in's Herz, die Meiſten ſchaun ſuchend hinaus, hinauf zu Gott.

Vom Hindergrunde her rechts zwiſchen Geſträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer der Kirche; gegenüber aus Citronenbäumen, Roſenbüſchen hervor in gedrängtem Zuge, Palmenzweige in Händen, ſanft, fromm und ſtill, voll Seelenadel und Demuth die Märtyrinnen. In Haltung, Gang, Gewändern und dichten Kränzen ähnlich den cölniſchen Jungfraun im Gefolge der Urſula, doch ohne das heitre Dreinſchaun und die kindliche Luſt.

Dann über den Hügeln weithingeſtreckt die Stadt Gottes, Kirche an Kirche, rechts Straßen und Häuſer, links Bäume als Schluß, und nur in der Mitte ein Blick noch offen auf blaue Berge, über denen hoch in den Lüften die Taube ſchwebt, und feine Lichtſtrahlen nach allen Seiten verbreitet.

Sanft ſteigend erhebt ſich das weite und doch beſchloſſene Local; ein Natur- und Volkstempel, von Anbetenden voll, aber der Raum der Landſchaft nirgend verengt, der Blick ſtets auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu nahe zu ſein ſich ſcheut.

Der Wieſengrund, mit Blumen durchwürkt, die Hügel und Bäume prangen in thaufriſchem Grün, das wolkenloſe Blau des Himmels, die rothen Meßgewänder ſetzen ſich kräftig dagegen ab, die hellen Kleider der Engel und Jungfraun miſchen

ſich vielfarbig ein, aber die Harmonie der energiſchen Farbe iſt gleich der ganzen Gruppirung einfach und ſtreng. Herbe faſt, ruhte nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur, und über dem Lamm und der Menſchheit das Geheimniß der Liebe.

Wird nun das Mittelbid von den unteren Flügeln bedeckt, ſo geben die Außenſeiten noch einmal den Anblick kirchlicher Andacht. Doch nicht in der fernen Stadt Gottes; in der Stadt Gent ſelber. Grau in Grau ſtehn in der Mitte der Täufer und Johannes der Evangeliſt; Steinbilder, wie wir ſie an den Eingangsthüren der Kirchen zu ſehen gewohnt ſind; zu täuſchender Wirkung mit dem Pinſel gemeißelt. Der Täufer, das Lamm auf dem Arme, den mildeſten Ernſt in Geſtalt und Zügen, das Auge ohne Augenſtern, und doch faſt blickend und ſehend, den Mund wie zum Herbeiruf öffnend und zum Kirchgange mahnend. Der Evangeliſt ſanfter und freier in Form und Ausdruck, den Kelch in der Hand, als fordere er liebend auf zum Mahl der Verſöhnung. — Zu ihren Seiten die Stifter des Bildes. Neben dem Täufer der alte Judocus Vyts, auf den Knieen, die gekrümmten Hände zum Gebet an einander, ſo voll Glauben und Troſt, ſo ganz in Andacht, als wollte er ſich nie wieder vom Boden erheben, und fühlte jetzt ſchon, aus langen irdiſchen Mühn, den Uebergang zur Seligkeit im Angeſicht ſeines gnädigen Richters.

Links neben dem Evangeliſten Lisbetta Vyts, ſeine wackere Hausfrau, in ähnlicher Frömmigkeit, noch lebenstüchtig und friſch, ohne Zwieſpalt von Kirche und Haus, im Gebet die oft wohl matronenhaft ſchärferen Züge zur Milde geglättet.

Schon die Rundbogen und Pfeiler in Maria's Gemach auf den oberen Flügeln, und mehr noch auf den untern die Statuen und Figuren in den Niſchen und Bogen erinnern durchweg an kirchliche Architectur und Bildhauerei. Die Schatten ſind kräftiger, die Formen ſculpturartig gerundeter, die weißen Gewänder des Engels und der Jungfrau, wenn auch gelblich wärmer im Ton, entſprechen der grauen Steinfarbe des Evangeliſten und Täufers, und doch iſt gerade als Gegengewicht über

dieſe Tafeln ein Saft der Farbe, ein Glühen der Töne und überall durchſpielendes Kühlen, eine Grazie der Färbung und Macht des Pinſels verbreitet, die nur durch die Uebermacht des geiſtigen Ausdrucks beſiegt wird, und erſt nach langem Anſchaun lieblich die tiefe Strenge ermäßigt. — —

c. Die dritte Epoche in Johann's künſtleriſcher Entwicklung umfaßt ſeine letzten dreizehn Lebensjahre, die er, ausſchließlich der Kunſt geweiht, in Brügge zubrachte. Hier zum erſtenmale hat er es ganz mit ſelbſtſtändigen Compoſitionen zu thun und darf ſeinem eigenen Genius folgen. Doch entfernt er ſich auch jetzt noch keineswegs von der bisherigen Bahn. Er bildet im Gegentheil nur dieſelbe Darſtellungsweiſe, die er in den ſingenden Engeln und der Verkündigung theils erreicht, theils ſchon zum Gipfel geführt hatte, nach zweien Seiten beſtimmter aus; in Betreff auf individuellere Situationen, und auf miniaturartig genaues Detail.

Nur dieſe Punkte will ich näher beſprechen. Dem Inhalte nach, ein Gruß des Engels und ein Hieronymus ausgenommen, bleibt die Verehrung der Jungfrau der wiederkehrende Gegenſtand. War nun bisher das eigentliche Object der Andacht entweder für ſich behandelt, oder der anbetenden Gemeinde gegenüber nur in ſymboliſcher Form vor Augen geſtellt, ſo tritt jetzt erſt in vielen dieſer Marienbilder die lebendigere Verknüpfung der Verehrenden ſelbſt mit dem Gegenſtande ihrer frommen Betrachtung heraus. Keine Schaaren, in denen die einzelnen bei aller Verſchiedenheit ſich dennoch in Ausdruck und Stellung gleichen, wandern mehr herzu oder ſtehn umher. Nur zwei oder drei Figuren gruppiren ſich um die Jungfrau, bald knieend bald aufrecht; jeder nach ſeinem Charakter zu Maria in anderem Verhältniß. Dadurch wird eine, wenn zwar immer noch einfache, doch aber individuell abgeſchloſſnere Compoſition erforderlich, die nun auch der landſchaftlichen Natur nicht mehr bedarf, ſondern ſich lieber in Capellen und Kirchen einſame Räume ſucht, wohin kein Laut der ſonſtigen Welt herüberdringt, und nur die Oeffnungen der Pfeiler und Bogen einen

Blick ins Weite geben. Die Architectur bildet in dieser Epoche ganz ebenso das Gegengewicht gegen die vollere Individualität der Figuren, als in der vorigen die vielgestaltigen Formen der Landschaft ihrerseits die architectonisch einfachen Gruppen mit freierem Leben umkleidet hatten.

Mit dieser Concentration des Locals und der Composition vermehrt sich nun auch das feinere Studium der Perspective und Lichtwirkung, überhaupt die Ausführlichkeit in allem, was ein beobachtendes Auge mit Liebe auffaßt, und eine ebenso fleißige Hand irgend wiederzugeben vermag. Die gründliche Naturtreue erreicht ihren höchsten Gipfel. Schon Facius, der sein Buch von berühmten Männern eilf Jahre nach Johann's Tode schrieb, ist besonders nach dieser Seite von den eyckischen Werken hingerissen. „Nichts aber", sagt er in der Schilderung der obenerwähnten Badstube, (de viris illustribus p. 46.) „sei fast Bewunderswerther als ein gemalter Spiegel, in welchem man alle Gegenstände des Bildes wie in einem wirklichen Spiegel erblicke." Man kann diese Bemerkung noch weiter ausdehnen. Auch die übrigen kleineren Werke geben den Eindruck von Spiegelbildern. So genau und täuschend tritt uns in ihnen alles entgegen. Doch keineswegs wie bei Franz Mieris, Gerard Dow, oder gar Adrian van der Werff. Je schärfer und feiner Johann die Formen ausführt, um desto mehr weiß er ihren Totalausdruck wie bisher durch jenen Ernst zusammenzuhalten, den er selbst da nicht ablegt, wo er um mildere Schönheit bemüht ist, und unbefangen an das Täglichste und Nächste erinnert.

Dessenohngeachtet steht er auch in dieser Epoche auf der eigentlichen Höhe vornehmlich in solchen Werken, in denen der Fleiß der Behandlung zwar mit innerer Großheit zusammentrifft, die spiegeltreue Genauigkeit aber weder überwiegt, noch als Hauptsorge merklich wird.

Kein andres Gemälde Johann's ist mir in diesem Sinne ergreifender erschienen, als das Marienbild in der Academie zu Brügge. Er hat es der Unterschrift nach im Jahre 1436 beendigt. Waagen zwar (über Hub. und Joh. v. Eyck p. 207—9)

und nach ihm Schnaase (Niederl. Briefe p. 343.) sind nicht des gleichen Lobes voll. Doch hat Waagen sein früheres Urtheil gewiß schon zurückgenommen, und Schnaase das Bild wohl am schlimmen Tage gesehen. Passavant (Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 350.) hebt es gebührend heraus.

Im Chor einer Kirche des 12ten Jahrhunderts, unter dem reichen Thronhimmel, auf buntem Teppich sitzt die Jungfrau, ein Gegenstand tiefster Verehrung. Mächtig und groß; der Mantel um sie her, statt sanft herniederzufließen in schwerem härterem Faltenwurf, und am Boden in winklichen Brüchen, doch ganz im Charakter andachtfordernder Hoheit. Eine stumme Ruhe, ein strenges Sinnen durchdringt ihr Antlitz; nur um den feinen kräftigen Mund und das runde Kinn spielt, wenn auch nicht bis zur Freundlichkeit zart, der Ausdruck von Liebe.

Das Kind auf ihrem Schooße hält die rechte Hand auf einem grünen Papagei, in die Andre reicht die Mutter ihm Blumen. Die ganze Gestalt, mit großen Füßen, sonst wohlgebaut, ist mehr männlich fest als voll und weich; der blonde Kopf, Auge und Stirn sind von derselben Strenge, die Wange hat sogar ältliche Züge, und das Lächeln der Lippen erscheint fast gezwungen gegen den Ernst der übrigen Formen.

Zur linken Maria's kniet als Donatar der Canonicus van der Paele, eine kräftige Gestalt, in hohen Jahren. Das Brevier, die Brille hält er in Händen, die noch kein Zittern kennen. Das faltige Gesicht bezeugt, was er als Jüngling, als Mann, als Greis unerschüttert in Kirche und sonst im Leben gewirkt und durchgeführt habe. Nur jetzt erst umzieht die leise Dämmrung des Alters sein Auge. Aber mit festem Blick schaut er auf Maria, und doch in Gestalt und Ausdruck gebeugt vor Gott, voll innerster Andacht.

Dicht hinter ihm, mehr zur Linken, steht sein Schutzpatron, der heilige Georg, in Rüstung und feinmaschigem Panzerhemd, die Lanze und seidene Fahne über der Schulter. Gutmüthig lächelnd deutet er mit der einen Hand auf den knieenden Greis, die andere ungewollt, wie zum ehrfurchtsvollen Gruß, lüftet den

Helm. Er tritt nicht als Held heran und Ritter des Herrn. Frommen Blicks, aber freudig, zutraulich, als hab' er ſchon lange und oft die Jungfrau geſchaut, und wiſſe in ſeiner gläubigen Demuth ſich gut zu ſtehen mit ſeinem Gotte.

Auf der Gegenſeite blickt der heilige Donatus, in ſchwerfaltigem, prachtreichen Meßgewande, den Erzbiſchofſtab und das Marterrad in Händen, mit ernſterer Andacht auf Maria. Ein ſo volles Leben als der Canonicus hat er nicht hinter ſich, und kann die Freudigkeit des ritterlichen Georg nicht theilen. Stark von Seele und Leib, ein frommer Hirte und Märtyrer, bleibt die Strenge der Heiligung fort und fort ſein Ausdruck.

Ihrer Verſöhnung ſind alle drei ſich bewußt, doch wer Eins iſt mit Gott verehrt um ſo mehr die Jungfrau voll Andacht. Das iſt die höhere Ehre, der ſie in dieſem Bilde genießt. Zu ihrem Preiſe iſt die älteſte Kirchenpracht mit einem Fleiß, einer Liebe und Treue der Ausführung um ſie her verbreitet, die alles Bisherige weit überſteigt. Kein Bild funkelt in einer ernſteren Gluth und Tiefe der Farbe. Im Hintergrunde geht ein grünbräunlicher Steinton überall durch die ſtarken Mauern, die Pfeiler und Bogen, die weder ſchwer und gedrückt, noch ſchlank und leicht, aber feſt wie zu unvergänglicher Dauer daſtehn. Aus dieſer Grundlage leuchten Maria's rother Mantel, das gelb durchwürkte blaue Gewand des Donatus, der weiße Pelzrock des Stifters, die goldene Rüſtung Georg's und der buntfarbige Teppich in feierlichem Glanze hervor. Nur ein gedämpftes Tageslicht fällt durch die niedrigen Bogen. Die runden grünlichen Scheiben haben zwar Lichtblicke, ſie treiben den Hintergrund aber nicht vor. In Maria's Mantel iſt alles durch Tiefe der Schatten gezwungen, und wie ſtark dagegen das blendend weiße Gewand des Canonicus abſticht, es tritt dennoch nicht mehr als nöthig gegen die Goldrüſtung des Georg und das Meßkleid des Märtyrers heraus. Der gleiche Grundton aber nimmt jede Farbe in ſich zurück. Der Moſaikfußboden und Teppich bleiben davon durchzogen; der Purpurmantel der Jungfrau, ihr goldiges Haar, die Schatten des Fleiſchtons ſind bräunlich gefärbt; das Blau im

Gewand des Donatus, bei röthlicherer Carnation, spielt gleichfalls ins Grünbräunliche über, die Schatten im Rock des Stifters, Gesicht und Hände glühn in der ähnlichen Wärme, und in den Waffenstücken Georg's kehren dieselben Töne noch einmal wieder. Dazwischen blinken die Perlen auf der goldenen Rüstung, die Edelsteine am Stabe des Bischoffs, und bis in's tiefste Dunkel hinein ist eine Klarheit bewahrt, mit deren Kraft und Bestimmtheit sich nur die Harmonie messen kann, die alles Einzelne durch leise Uebergänge in Fluß bringt, und doch zu heiliger Ruhe das Ganze zusammenfaßt.

Diesem Bilde, obschon geringer an Werth, geht unter noch vorhandenen Werken der Zeit nach wohl nur eine Verkündigung voran, einst der Flügel eines Altarblattes, das Johann für Philipp den Guten gemalt haben soll, jetzt in der Privatgallerie des Königs von Holland.

Das Local ist wiederum eine Kirche, mit dicken steinfesten Säulen, zierlich ausgeführten Capitälern und strengen Spitzbogen, zusammt in jenem reich nüancirten grünbräunlichen Ton, und von sorglichster Ausführung. Die knieende Maria, ein echt eyckisches Gesicht mit wenig geöffneten, etwas übersichtigen Augen, in blauem hochgegürteten Unterkleide und Mantel, vernimmt die Botschaft des Engels, der in golddurchwürktem, rothsammetnem Meßgewande sich zu ihr niedergebeugt hat. In das Getäfel des Mosaikfußbodens mit vieler Kunst, in perspectivischer Verkürzung, sind Geschichten des alten Testaments gemalt, Simson die Säulen rüttelnd am Hause der Philister, David und Goliath und andere ähnliche.

Gleichzeitig mit dem Marienbilde zu Brügge ist ein Portrait in der Gallerie des Belvedere zu Wien. (Zweites Stockwerk, Zimmer 2. No. 12) Es stellt, durch die Namensaufschrift und Jahreszahl 1436 beglaubigt, den Decan Jan van Löwen in jüngeren Jahren unter Lebensgröße dar. Ein zweites Brustbild, (ebendaselbst No. 39) zu welchem die Dresdner Kupferstichsammlung eine höchst werthvolle Zeichnung besitzt, ist das Portrait des Jodocus Vyts. (Kunstbl. 1841. p. 14.) Passavant nimmt es je-

doch ohngefähr als gleichzeitig mit dem Bildniß der Isabella von Portugal an, das Johann in Lissabon 1429 gemalt hat. (Lettre à Mr. O. Delepierre. Gand 1842. p. 9.) — Aus dem Jahre 1437 giebt es nur ein Bild, grau in Grau, die heilige Barbara, vor einem im Bau begriffenen achteckigen Thurm, bisher im Besitz des Herrn van Ertborn (Kunstblatt 1833 p. 329.) — Der Christuskopf in dem Berliner Museum, der leider bedeutend gelitten, gehört in das folgende Jahr.

Als derselben Zeit angehörig führt Passavant neuerdings in dem eben citirten Briefe, (p. 9.) auf Autorität des Herrn Frasinelli, der lange Zeit in Madrid gelebt, noch zwei Flügel eines Altarblattes an, früher im Escurial, jetzt im Museum zu Madrid. — Auf dem rechten steht der Täufer, in seinem Arme auf einem Buche liegend das Lamm; vor ihm der Donatar, Heinrich Werlis aus Cöln. Das Bogenfenster giebt die Aussicht auf Wiesen und entfernte Gletscher; ein runder Spiegel läßt auch den fehlenden Theil des Zimmers sehen.

Der linke Flügel stellt die h. Barbara dar, in rothem golddurchwürktem Kleide und blauem Sammetmantel, auf einer reichverzierten Bank sitzend. Ein loderndes Kaminfeuer wirft sein Licht und seine Reflexe rings auf die Gegenstände umher. Im Grunde der Landschaft erblickt man bei einem Thurme in kleinen Figürchen die Enthauptung der Heiligen.

Die Behandlung soll trefflich sein. Das verlorene Mittelbild würde wahrscheinlich den authentischen Namen des Meisters kennen gelehrt haben. Denn die Flügel zeigen noch unten auf auf einem Streifen rechts und links die Inschrift: Anno mileno C. quater X ter et octo, hic fecit effigi . . . . . ge mêster Henricus Werlis, mgr. Colon.

Diese Beschreibung enthält nur wenige Züge, die gegen den eyckischen Ursprung Zweifel erregen könnten; die Beleuchtung durch das Kaminfeuer, die Enthauptug der Barbara und die Art der Aufschrift. Wenigstens liefern die documentirten Werke nichts dem Analoges. Bei der gänzlichen Unbekanntschaft aber mit dem Bilde selbst will ich weder dafür noch dagegen sprechen.

Doch könnte es vielleicht auch, je mehr es sich grade im Allgemeinen der Auffassungsweise Johann's anschließt, ein frühes Werk Hugo's van der Goes sein, wenn dessen Geburt, was freilich unermittelt ist, bis 1420 dürfte herabgerückt werden.

In das Jahr 1439 fallen zwei andre Gemälde Johann's. Erstens das wohlerhaltene Portrait seiner Frau in der Academie zu Brügge; sodann ein Madonnenbildchen, aus der Sammlung des Herrn van Ertborn, vor Kurzem von einem Geistlichen angekauft, im Dorfe Dikkelvenne, drei Stunden von Gent. (Messager des sciences et des arts, 1835.) Die Köpfe und Gestalten dieser Gemälde sind mehr oder weniger von mittlerer Größe; die Figuren des Brügger Marienbildes halb lebensgroß.

In seinen letzten Jahren scheint Johann durchweg einen kleineren Maaßstab vorgezogen zu haben, um der Meisterschaft in seinem Detail volles Genüge zu thun.

Hieher lassen sich vielleicht die Tafeln rechnen, die Facius (De viris illustribus. Firenze 1745. p. 46.) nach eigener Anschauung beschreibt. In dem Pallast des Königs Alphonso ein Bild, dessen auch van Mander als Ursache erwähnt, daß Antonello von Messina nach Brügge gekommen. (Fol. 124. b.) Die Verkündigung, und auf dem einen Flügel Johannes der Täufer, auf dem anderen der heilige Hieronymus in einer Bibliothek, die der gelehrte Humanist vor allem lobt. Auf den äußeren Flügeln Baptista Lomellinus, der ehemalige Besitzer nebst seiner Frau. Dieß Bild ist in dem Castell Nuovo nicht mehr vorhanden. (Passavant, Kunstblatt z. Morgenblatt. No. 4. p. 15.) Außerführt Facius als dem Cardinal Octavian zugehörig die Badstube an, die nach Vasari und van Mander (Fol. 125 b.) in den Besitz Friedrichs II. von Urbino gelangt ist.

Auch der unbekannte Reisende, aus dem ersten Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Bericht Morelli zuerst herausgegeben hat, (Basano, 1800.) liefert Notizen über mehrere wenn gleich zweifelhafte Gemälde Johann's. (p. 15 u. 45.) In der Schilderung eines Hieronymus jedoch, ehemals im Besitze des

Antonio Pasqualino zu Venedig, glaubt Waagen ein Bildchen wieder zu erkennen, das er zu Stratton bei Sir Thomas Baring gesehn. (Kunstwerke u. Künstler in England Bd. II. 253.)

Gleich unbezweifelbar und vortrefflich gilt ihm in der Gallerie des Lord Exeter zu Burleighhouse (II. p. 486.) eine stehende Maria, der von der heiligen Barbara der Donatar empfohlen wird; mit Architectur und landschaftlichem Hintergrunde.

Den höchsten Ruhm jedoch unter den kleineren Werken möchte ich dem Marienbilde im Louvre zuwenden.

Die Jungfrau sitzt auf einer kunstreich geschnitzten, mit Polstern belegten Bank; unter den Füßen einen Schemel. Aufrecht, nicht steif sitzt sie da; gekrönt von dem Engel, der über ihr schwebt; in ihrer ernsten Hoheit freundlich und mild, in Form und Ausdruck voll Jugendfülle und Lieblichkeit; der ganze Charakter groß und kräftig, aber bescheiden und still, und dieß alles in Einklang, wenn auch die religiöse Weihe überwiegt.

Ganz auf der äußersten Spitze der Kniee stellt sie das Kind wie zur Anbetung aus. Es an sich zu ziehen kam ihr niemals zu Sinn; eine unendliche Ehrfurcht hält sie zurück. Christus, die Weltkugel in der Einen Hand, die Andere seegnend erhoben, schaut mit ruhigem Blick hinaus. Die Züge kindlich und ältlich zugleich, der Kopf mit wenigen blonden Seidenhärchen bedeckt, die sich im Ton mit der Landschaft dahinter ebenso verschmelzen als von ihr abheben; Arme und Knie zart, fast reizend in Carnation; der übrige Körper, mit den scharfen feinen Fältchen im Fleisch, minder lebendig.

Gegenüber, in dunkelviolettem Goldbrocat, der Donatar, in beginnendem Greisesalter; das getreue Portrait eines Mannes, der seinem Lebensberuf in redlicher Geschäftigkeit nachgegangen. Mit kleinen scharfen Augen, grad aus, doch von Andacht gefesselt, schaut er auf Christus, und je länger er ihm in's Angesicht blickt, um so mehr zittert der Mund vor innerer Rührung, und über die Augenbrauen lagert sich ein Zug, nicht bußevollen Schmerzens, doch stummer Betrübtheit.

In Energie, Tiefe, Klarheit und Wärme des Tons kommt

dieß Werk am meiſten dem Brügger Marienbild nahe, und übertrifft das letztere nur durch liebevoll genauen Fleiß.

Im Mittelgrunde öffnen drei Rundbogen von dunklen Marmorſäulchen getragen, die Ausſicht in's Freie; ein Moſaikgetäfel, etwas ſteil in der Perſpective, zieht ſich bis zu ihnen heran. Zunächſt folgt ein Gärtchen mit Mauern und Zinnen, über die zwei Figuren hernieder in's Thal ſehn, auf Dächer der Häuſer, auf Kirchen und Thürme von unbeſchreiblicher Zierlichkeit. In der Landſchaft unten theilt der breite Fluß die Stadt, eine feſte Steinbrücke führt herüber und hinüber, und ſpiegelt ſich mit dem blauen Himmel und den grünen Ufern in dem ruhig fließenden Strom, der ſich dann weiter und weiter ſchlängelt, bis in die letzte Ferne, immer an heimiſchen Ortſchaften, Hügeln, Wieſen und reinlichen Feldern vorüber, durch eine rings bebaute, fruchtbare Gegend, die dennoch feierlich daliegt. Endlich in zarterer Abtönung ſchließt ein blaues Alpengebirg, ſo duftlos klar, als wäre die Luft nur Aether, der von ſonnengelblichem Lichtſchein ſanft und allmählig in's hellſte Blau bis zum Silberſchimmer herüberſpielt. — —

Von dem letzten Werk, das Johann vom Tode überraſcht hat unvollendet zurückgelaſſen, iſt nur eine alte Copie noch übrig, im Beſitze des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge. (Paſſavant, Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 367 und flg.) Es war für die Kirche und Probſtei von St. Martin zu Ypern beſtimmt, wo es auch vom Jahre 1445 bis 1757 gezeigt wurde. Van Mander (Fol. 126.) ſagt, dieß Werk ſei „mehr himmliſch als menſchlich". In einer Kirche aus dem zwölften Jahrhundert ſteht Maria in weitem Purpurmantel, auf dem Haupt die Krone, das Chriſtkind auf dem Arm. Vor ihr kniet der Probſt Nicolaus von Maelbeke in blauem Prieſtergewande, mit breiter Goldſtickerei und den eingewürkten Figuren der zwölf Apoſtel; in der Rechten das Brevier, in der Linken den Biſchoffsſtab mit dem Bildniß des heiligen Martin zu Pferde. Die Fenſter des Hintergrundes, wie Johann es in dieſen letzen Gemälden liebt, ge-

ben den Blick in die reiche Landſchaft. Die Flügel theils halb vollendet, theils nur ſcizzirt, hatten, nach van Mander's Bericht, je zwei Abtheilungen, worauf „verſchiedene Bezeichnungen auf Maria"; links in einer Gegend voll von Häuſern und Schlöſſern, der brennende Buſch, dem Gott Vater ſegnend entſteigt, und darunter Gedeon mit dem Engel; rechts Aaron und die Thür des Ezechiel. Auf den Außenſeiten, gleichfalls nur angelegt, grau in Grau Maria; drei Engel, die Geburt mit Poſaunenklang verkündigend; die prophetiſche Sybille von Tibur und Kaiſer Auguſtus.

Acht und zwanzigste Vorlesung.

II. Keine Epoche fast ist durch kritische Forschung weniger aufgehellt, als der große Kreis, den die eyckische Schule bildet. An Bildern gebricht es nicht, doch nur der geringste Theil ist bezeichnet oder sonst documentirt; Namen sind durch van Mander und Andere genug auf uns gekommen; wie aber die Meister und Werke zusammengehören, über diesen entscheidenden Punkt schwanken die Hypothesen mannichfach hin und wieder. Die Gebrüder Boisserée haben in früherer Zeit durch ihre Angaben vieles verwirrt; Waagen, der leider verstorbene de Bast, van Ertborn, Passavant Mancherlei neugeordnet, das Beste aber bleibt immer zu thun noch übrig. Doch werde auch ich hier, was nöthig wäre, nur in geringem Maaße zu leisten im Stande sein. Mein Aufenthalt in den Niederlanden war jedesmal kurz, und mir geht außerdem, befürchte ich, das rechte Talent ab, aus abgerissenen Notizen, die häufig da nur zu suchen sind, wo man sie meist nicht vermuthet, eine Arbeit zusammen zu künsteln, welche die nächste genaure Notiz wieder vergeblich macht. Ich liebe die Bilder zu sehr, und Namen, Register und Lottorechnungen (Passavant l. c. p. 370.) leider zu wenig.

Das Eigenthümliche, wodurch die Gebrüder van Eyck sich auszeichnen, fehlt durchgängig fast ihrer ganzen Schule. Die kernige Energie der Zeichnung und Färbung, die ursprüngliche Größe und das Mysterium im Ausdruck der Versöhnung Got-

tes und der Welt. Nur die Begabtesten ersetzen diesen Mangel durch eine zartere Innigkeit, die sich für das Ernste und Tiefe, wie für Mildes und Freundliches gleich zureichend erweist, und in Gestalt, Ausdruck und Colorit mit dieser feineren Seele nicht selten ein liebenswürdiges Talent für Zierlichkeit und Grazie verbindet.

Hauptsächlich aber beginnt die gesammte Schule das zu entwickeln, was selbst bei Johann noch im Keime bleibt: die lebendige Veranschaulichung nicht nur der Andacht vor dem Lamm und der Jungfrau, sondern bestimmterer und reicherer Scenen aus den Erzählungen des alten und neuen Testaments und der Legendengeschichte. Der selbstständigen Erfindung ist hiedurch ein noch wenig bebautes Feld aufgethan. Doch gerade in diesem Gebiet wird der Schultypus vielen zur Beschränkung. Je weniger die Eyck's für das neu erst zu findende ein Vorbild geliefert haben, jemehr gelingt dem größern Theil auch nur der stille Ausdruck zuschauender Frömmigkeit; überhaupt ein Seelenzustand, der weder Gesichtszüge noch Stellungen der gewohnten Ruhe entreißt.

Die bekanntesten in ihrer Blüthe fast gleichzeitigen Schüler nun, deren Namen, bald sicherer, bald ungewisser den noch vorhandenen Werke zukommt, gruppiren sich am besten wie folgt:

A. Voran stehn die unmittelbaren Schüler und Nachfolger Hubert's, welche, obschon sie danach streben, den Standpunkt des weitergeschrittnen Johann fast in keiner Rücksicht erreichen können.

B. Eine zweite Hauptreihe dagegen hat die Virtuosität dieses Meisters zu der festen Grundlage, auf der sie nicht ohne Freiheit und Eigenthümlichkeit fortbaut. Durchgreifend neue Elemente aber bringt auch sie nicht hinzu, obschon sie individuellere Situationen lebendiger anordnet und auch nach anderen Seiten vorzuschreiten versucht.

C. Die Spitze deshalb erreicht erst die dritte Hauptgruppe, indem sie sich jener zarteren Conceptionsweise zuwendet, welche,

der eyckiſchen härteren Männlichkeit gegenüber, ein neues Gebiet, wenn auch im Typus der Schule, ausbilden kann. —

A. Auf der erſten unentwickelteſten Stufe ſind Geeraert van der Meire (Meere oder Meeren) und Pieter Chriſtophſen zu nennen.

1. Schon ein altes Manuſcript aus dem 15ten Jahrhundert bezeichnet den Erſteren als „discipel van meester Hubertus van Eyck“, (Paſſavant, Kunſtr. durch Engl. u. Belg. p. 379.) während van Mander (fol. 128. a.) von ihm ſagt: te Ghent is gheweest corts nae Joan van Eyck eenen Geeraert van der Meire die een seer nette handelinghe hadde. Doch ſpricht er nur von einer Lucretia, die Gerard gemalt, und führt das Hauptwerk in der St. Bavokirche zu Gent nicht an; ein Altarblatt, das im Mittelbilde die Kreuzigung, auf dem rechten Flügel Moſes, der in der Wüſte das Waſſer aus dem Felſen ſchlägt, auf dem linken das Wunder der erzenen Schlange darſtellt.

Dieſem Bilde nach erinnert van der Meire unter allen eyckiſchen Schülern am meiſten noch an das eine Element, das Hubert von der Maaß nach Flandern herübergebracht hat, an den Typus der Cölniſchen Schule. Nun bemüht er ſich zwar, hiemit die neuen Grundzüge zu verbinden, die Hubert ſpäter fand und Johann fortbildete; doch nur mit halbem Erfolg. In weitem Local durch viele Figuren und Vorgänge will er einen mannichfaltigen Ausdruck innerer und äußerer Zuſtände vor Augen bringen. In der Gruppirung jedoch zerſtückelt und vereinzelt er, ohne die Räume wohlthuend auszufüllen, und das Ganze zuſammen zu faſſen. Die Geſtalten, ohne rechtes Verſtändniß der lebendigen Form, ſind lang geſtreckt. Die Charakteriſtik bringt es zu keiner vollen Individualität und die Geberden bezwecken wohl einen ſprechenden Ausdruck, die Leiſtung aber ſteht hinter der oft ſogar glücklichen Intention zurück. So bleibt auch der Geſichtstypus, insbeſondere der weiblichen Köpfe, ziemlich einförmig; in jungen Phyſiognomien an cölniſche Meiſter erinnernd; zart, doch etwas lederfarbig und in den Schatten grau.

Der Faltenwurf ist sehr verschieden in Werth; meist durch die Stellung und Körperform motivirt, doch selten mit genügender Kenntniß; bei kleineren Figuren im Bemühn nach weichen geschwungenen Linien, bei größeren häufig mit harten und steifen Brüchen. In der landschaftlichen Umgebung sind Gesträuche und Bäume sparsam vertheilt, Felsengruppen in Ueberfülle, doch ohne genaues Naturstudium, im Hintergrunde zuweilen phantastisch in Form.

Am meisten entfernt sich van der Meire in der Färbung von seinem Lehrer. Die hellere Mildigkeit, die er vorzieht, neigt sich mehr zu dem Colorit der cölnischen Schule, und der warme braune eyckische Grundton verschwindet fast ganz. In Haupt- und Nebenfiguren bringt Gerhard gern Hellblau und Hellroth an, auch ein weißliches Gelb, Blaugrau und Violett, alles gelichtet. Statt des directen Gelb sind die Felsen meist gelblich braun und auch der Rasen spielt im Sonnenschein ganz in's Hellgebe. Zu kräftigen Schatten kann er sich noch nicht ermuthigen, und wenn auch der Luftton einigen Ersatz bringt, so reicht doch derselbe nur wenig aus. Ueberhaupt fehlt es in der Auffassung an erfindender und lebendiger Innigkeit, im Colorit an tieferer Harmonie und durchgängiger Haltung.

Daß Johann sich gerade diesen Meister bei der Vollendung des Genter Altarblattes sollte zur Hülfe genommen haben, wie Passavant es (nach dem Genter Messager des sciences et des arts 1824.) sehr glaublich findet, erscheint mir höchst zweifelhaft. Doch kannte van der Meire das Eyckische Meisterwerk genau. Ein Pferd im Mittelbilde seiner Kreuzigung ist eine Copie des Schimmels, auf welchem Hubert im Zuge der Richter sitzt.

Die beiden kleineren Gemälde der Berliner Gallerie, (IIte Abtheil. 1ste Classe. No. 18. und 23.) die Waagen dem Gerard zuschreibt, stehn mit dem Hauptbilde des Meisters kaum in Zusammenhange. Einige andre noch, theils in Brügge, theils in der Sammlung des Herrn van Ertborn in Antwerpen führt

Paſſavant in ſeinem obengenannten Briefe (p. 14.) ohne nähere Beſchreibung an.

2. Der zweite durch vorhandene Werke beglaubigte Schüler des Hubert iſt Pieter Chriſtophſen, deſſen Vaſari ſchon unter dem Namen Pietro Criſta erwähnt. Er zuerſt, dem Gerhard van der Meire gegenüber, vermag ſich die eyckiſche Auffaſſungsweiſe anzueignen, doch bleibt er gleichfalls zurück, ohne es ihr nach irgend einer Seite zuvorzuthun. Sein frühſtes bekanntes Bild, die Jungfrau mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus, vom Jahre 1417, iſt gegenwärtig in Paſſavant's Privatbeſitz; (Kunſtblatt 1841. No. 4. p. 16.) ein zweites, das Portrait eines Mädchens aus der Familie Talbot, hängt in der Königl. Gallerie zu Berlin. (2te Abtheilg. 1ſte Claſſe No. 29.) Das dritte, mit der Jahreszahl 1449, urſprünglich der Goldſchmiedezunft in Antwerpen zugehörig, iſt ſeit längerer Zeit bereits Eigenthum des Banquier Oppenheim zu Cöln. Es ſtellt den heiligen Eligius dar, der als Goldſchmidt einem Brautpaare den Brautring verkauft. An dem Zahltiſche ſitzend, von Silberkannen, Corallen, Perlen und ſonſtigem Geſchmeide umgeben, wägt er, ernſt hinausſchauend, einen Goldreifen ab. Der Spiegel hinter ihm zeigt das einfallende Bild der Straße mit zwei Figürchen. Eine Jungfrau, von dem Bräutigam ehrbarlich eingeführt, erhebt voll Zucht und Ehrfurcht die Hand nach dem Ringe. Dem in ſich gekehrten Sinnen nach, das beſonders den Bräutigam auszeichnet, erſcheint überhaupt der ganze Vorgang als eine heilige Angelegenheit. Die Compoſition iſt höchſt einfach; Geſichtszüge und Stellung, Hände und Mienenſpiel bleiben nicht ausdruckslos, aber in Charakter und Seele bedeutend geringer als bei Johann. Auch die Form des Mädchenkopfes weicht weſentlich ab, und das warmbräunliche Colorit hat weder den Saft noch die Klarheit.

Trockner und härter noch in der Farbenbehandlung ſind zwei Altarflügel vom Jahr 1452, die Herr Graſſinelli nach Frankfurt zu ſchicken im Begriff iſt. Sie ſtammen aus einem Kloſter zu Burgos. Der Eine ſtellt die Verkündigung und Geburt, der Andere das jüngſte Gericht dar. Die letztere Com-

position ist zur Vergleichung mit späteren desselben Gegenstandes nicht ohne Interesse. Christus von Aposteln umgeben sitzt auf dem Regenbogen, die cristallene Weltkugel zu seinen Füßen. Den mittleren Theil füllt der Erzengel Michael aus, der mit dem linken Fuße den Satan, mit dem rechten den Tod zertritt. Darunter folgt die Marter der Verdammten; im Vorgrunde die Auferstehung. (Passavant. Lettre à Mr. Delepierre. p. 13.)

B. Die nächsten berühmten Schüler schließen sich, im Unterschiede Gerhard's und Pieter's, mit freierem Geiste und geschickterer Hand in Auffassung und Technik den Lehren Johann's van Eyck an.

Die wiederkehrenden Gegenstände, welche sie malten, scheinen, außer Marienbildern, die Geburt und Anbetung, das Abendmahl, die Kreuzigung und Grablegung gewesen zu sein. Geschichten des alten Testamentes und der Märtyrer kommen nur vereinzelt vor; niemals aber Johannes als Kind, oder die heilige Familie im Sinne der Italiener.

In der Darstellung müssen sie in Bezug auf poetische Seele der Conception, Tiefe der Charaktere, und Fülle der Individualität hinter ihrem Meister zurückstehn. Sie suchen ihn statt dessen in äußerer Naturwahrheit zu übertreffen, und lassen ausführlichen Fleiß und practische Gewandheit nicht fehlen.

1. Wir dürfen diese Gruppe mit Hughe van der Goes beginnen. Er war nach van Mander in Brügge, nach Vasari, der ihn Hugo d'Anversa nennt, in Antwerpen geboren. In welchem Jahre ist unbestimmt; wahrscheinlich um 1420—30. Seinen längeren Aufenthalt zu Gent unterbrach er vielleicht nur durch eine Reise nach Italien, obschon es sich nicht mit Gewißheit behaupten läßt, ob er dieß Land wirklich besucht habe. In Gent selbst war er sehr angesehn. Schon im Jahre 1467 leitete er die Feste, welche dort Carl dem Kühnen zu Ehren, bei dessen feierlicher Inauguration als Graf von Flandern, gegeben wurden; auch anderen öffentlichen Aufträgen zu genügen sehn wir ihn bis zum Jahr 1480 beschäftigt. Die letzten Lebenstage jedoch brachte er als Canonicus im Kloster Roodentale bei Brüssel zu, allwo

er auch ſtarb und begraben liegt. — Van Mander in ſeiner Weiſe theilt ihm das größte Lob zu. In einem Marienbilde zu Gent rühmt er den Verein von Anmuth und Frömmigkeit im Kopfe der Jungfrau; im Hauſe van Jacob Weytens zu Gent erwähnt er eines David mit Abigail als vortrefflich von Zeichnung, Erfindung, Geberden, und bewundernswerth wegen der großen „Zedycheit" und manierlichen Ehrbarkeit der „Vrouckens"; wie denn auch Hughe auf dieſem Bilde die Tochter des Hauſes nach dem Leben gemalt, in die er als Junggeſelle ſehr verliebt geweſen, ſo daß ihm „Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren, in Geselshap van syn Moeder en de Gratien." In der Jacobskirche zu Brügge ferner preiſt van Mander eine Kreuzigung ihrer Lebendigkeit und fleißigen Ausführung wegen, und giebt außerdem noch als Jugendbild eine Catharine im Kloſter unſerer Frauen zu Gent an.

Doch iſt aus dieſem Bericht für die nähere Charakteriſtik des Meiſters wenig zu entnehmen, und es würde bei dem Verluſt der genannten Werke für unſere Kenntniß ſchlimm ſtehn, wäre nicht ein anderes Hauptbild, das Vaſari beglaubigt, noch jetzt vorhanden. Es iſt das Altarblatt in der Hospitalkirche Sta Maria nuova zu Florenz, die Geburt Chriſti in beinahe lebensgroßen Figuren.

Maria verehrt das vor ihr liegende Kind, neben einer Säule ſteht Joſeph und ihm gegenüber knieen drei Hirten in flandriſcher Weiſe ganz nach dem Leben; anbetende und ſingende Engel ſchließen die untere Gruppe, andere ſchweben im oberen Theil, der Eine ganz im Schatten und nur vom Chriſtkinde her beleuchtet. Leider habe ich dieß Bild nicht ſelber geſehn, und muß Paſſavant's neueſten Bericht wiederholen, (Kunſtbl. No. 5. 1841. p. 18.) dem zufolge die Köpfe bei klarer Carnation und graubräunlichen Schatten von naturwahrem, frommem Ausdrucke ſind, und die Gewänder ſchön in Maſſen gehalten, wenn auch vielfach gebrochen. Die Flügel ſtellen Heilige mit der Familie des Stifters dar.

Geringer an Werth ſind ein Portrait im Pallaſte Pitti,

und der in einer Felsgegend sitzende Täufer mit der Jahreszahl 1472 in der Pinakothek zu München. Die vielen größeren und kleineren Bilder, die in der Berliner Gallerie den Namen des Hughe führen, weichen von einander allzusehr ab, und sind zu wenig beglaubigt, als daß ich sie anführen könnte. Dagegen ist noch zu Pistoja im Pallaste Pucini ein Altärchen, das dem Hugo mit einiger Gewißheit beigemessen wird; im Mittelbilde die Jungfrau, von Engeln umgeben, auf den Flügeln der Donatar mit Gattin und Kindern. (Kunstbl. 1839. p. 81.)

2. Neben Hughe van der Goes erwarb sich Justus von Gent den ähnlichen Ruhm. Doch haben sich weder Nachrichten über sein Leben erhalten, noch sind von ihm in den Niederlanden und Deutschland sicher documentirte Bilder gefunden worden. Das einzige authentische Werk ist das von Vasari erwähnte Abendmahl in der Stiftskirche Sta Agata in Urbino, das Justus daselbst um das Jahr 1474 gemacht haben soll. Auch über dieß Bild leider kann ich nicht aus eigener Anschauung urtheilen. Passavant (Kunstbl. 1841. No. 4. p. 16.) rühmt sowohl in Bezug auf Linien, Schatten und Licht die in schönen, großen Massen gehaltene Anordnung, als auch die wundervollen Charaktere, die malerisch reichen Motive und das klare, kräftige, in den Schatten bräunliche Colorit.

3. Mit beiden Meistern läßt sich vielleicht, dem Grundcharakter nach, ein dritter in Zusammenhang bringen, dessen Namen ich jedoch nicht zu nennen weiß. Ich kann ihn nur als Urheber jenes aus der Bisseréeschen Sammlung allgemein bekannten Lucas bezeichnen, der die Madonna malt. Früher galt dieß Bild als ein Werk Johann's. Neuerdings jedoch hat es Passavant mit der Boisserée'schen Anbetung der Könige und anderen Gemälden dem Rogier van Brügge zugetheilt. Dieser Angabe kann ich nicht beipflichten. Die zueinander gereihten Bilder scheinen mir zwar schulmäßig verwandt, doch allzuverschieden, um von ein und demselben Meister ausgegangen zu sein. Der größere Theil deutet auf den Typus, der sich am klarsten in Hemling's beglaubigten Werken kund giebt, während

der Lucas näher mit der Conception und Darstellungsart Johann's selber zusammenhängt, ja in Local und Anordnung speciell aus der Bekanntschaft mit dem Marienbilde im Louvre entsprungen sein mag. Nur ist der Kopf der Madonna runder und lieblicher; der Ausdruck des Kindes und Lucas' weicher, und die Modellirung, wenn auch nicht in der Landschaft, doch in den Physiognomien von bedeutend geringerer Schärfe. Die Scheidewand, die van Eyck überall durch kirchlichen Ernst zwischen Werk und Beschauer errichtet, beginnt hier zu sinken. Die gesammte Darstellung soll uns schon durch Milde und Freundlichkeit menschlich näher rücken. In diesem Sinne ist die ganze Situation verändert aufgefaßt. Kein Engel schwebt nieder, die thronende Maria zu krönen, kein Donatar betet vor ihr. Sie blickt den Sohn auf ihrem Schooße sanft lächelnd an, und reicht ihm in jungfräulich keuscher Mutterliebe die entblößte Brust. Fast will es scheinen, als wisse sie darum, daß der Evangelist sie in dieser Stellung für alle Zeiten abconterfeie. Lucas selber beugt fromm zwar das Knie, doch ist er mehr künstlerisch als religiös in den heiligen Anblick der Jungfrau versunken.

Ein näheres Detail wüßt' ich mir kaum mehr in's Gedächtniß zurückzurufen, doch werden sich bei genauerer Forschung gewiß noch andere Gemälde finden, welche demselben ausgezeichneten Meister zukommen.

C. Eine dritte Hauptgruppe gediegener eyckischer Schüler legt der historischen Betrachtung, wenige Namen und Werke ausgenommen, noch größere Schwierigkeiten in den Weg, als die vorigen. Es bleibt mir deshalb nichts weiter übrig, als die hieher gehörigen Bilder möglichst zu ordnen und über die Meister, was mir als das Wahrscheinlichste gilt, als Hypothese hinzuzufügen. —

Die wesentlichsten Punkte, um die es sich handelt, sind folgende. Die strenge Heiligkeit in den Gemälden van Eyck's, so wie alles, was mit ihr zusammenhängt, hatten schon die bisherigen Schüler um so weniger bewahrt, je lebendiger sie jede Situation veranschaulichen wollten. Besonders die Meister der

zweiten Stufe wendeten sich bereits neuen Sphären zu. Auf der einen Seite dem volleren Ausdruck des menschlichen Gemüths in vielseitigen Nüancen der innern Stimmungen und Affecte, und deshalb in reichhaltigeren Geberden und feinerem Mienenspiel; anderseits dem vermehrten Reichthum des eigentlich Menschlichen, durch das sich der Geist Gottes bekehrend, reinigend, heiligend hindurch ergießt. Beide Elemente zieht nun auch die dritte Gruppe in ihr Bereich, und bemüht sich nur, sie noch enger zu verschwistern und sich noch fester durchdringen zu lassen; in Rücksicht auf Anordnung und Composition bald in bescheidener Anspruchslosigkeit, bald in größerer Fülle des Locals und der Situationen. Ueberwiegt der Ausdruck rein innerlicher Vorgänge, so muß die äußere Mannichfaltigkeit noch zurücktreten, und macht sogar oft einer Compositionsweise Platz, deren geringer Kunstaufwand Erstaunen erregen muß. Gewinnt aber umgekehrt die Breite der Begebnisse den Vorrang, so zieht sich die Innigkeit nur möglichst beseelend durch alles hindurch. Die Haupteigenthümlichkeit jedoch ist darin zu suchen, daß statt der Großartigkeit das Zierliche, und wenn der tiefere Ernst es erlaubt, das Milde und Freundliche steigend zum Vorschein kommen. Doch immer voll Frömmigkeit, und je originaler die Auffassung, um so naiver und lieblicher.

Dem Inhalte nach sagt dieser Gruppe vorzüglich das stille Leiden der Heiligen zu, die Bekehrung, die solch ein Anblick auch in heidnisch Gesinnten vollenden kann, das unsichtbare Wirken überhaupt der göttlichen Gnade im menschlichen Herzen. Damit sind aber andere Gegenstände nicht ausgeschlossen. Bei den häufig dargestellten Martern bleibt das eigentlich Widerwärtige jedesmal fort, oder ist mit jener keuschen Schonung behandelt, die von Wunden und Blut nur soviel vor Augen bringt, als dringend nothwendig ist, um auch durch Anschauung leiblicher Plagen das Gemüth zu theilnehmendem Schmerz zu bewegen.

Religiös zarten Seelen liegt diese Stufe näher als die ursprünglich eyckische. Denn der inneren Reinheit entspricht nun auch nach Außen in Landschaft, Architectur und Costum die ausgesuchteste

Reinlichkeit. Alles ist fast in holländischer Weise säuberlich und geputzt, ohne dadurch an unbefangener Natürlichkeit einzubüßen. Die miniaturartige Ausführung kann zwar die eyckische Schärfe der Charakteristik nicht immer festhalten, es fehlt ihr jedoch nicht an Gründlichkeit, und sie gewinnt sogar durch den gesteigerten Reiz der Farbe an feinrer Beseelung.

Als der ursprüngliche Urheber dieser Richtung, den Werken zufolge, die ich ihm beilegen möchte, ist der obenerwähnte Rogier van Brügge voranzustellen. Den Abschluß giebt Hemling. Zwischen beiden stehen, mannichfach verwandt und verschieden, theils noch mehrere Meister, von denen beglaubigte Werke vorhanden sind, theils Gemälde, die entweder bekannten Namen mit einiger Gewißheit können zugetheilt werden, oder deren Urheber noch zu ermitteln bleibt.

1. In Rücksicht auf Rogier van Brügge hat Waagen zuerst auf die richtige Spur geleitet. Ein documentirtes Bild jedoch ist allen Bemühungen de Bast's und des Ritters van Ertborn zum Trotz auch neuerdings nicht entdeckt worden. Und doch hebt van Mander den Rogier grade als einen der vorzüglichsten Schüler Johann's heraus. Seinen Verstand und seine Zeichnung (Fol. 126 a.) rühmt er an mehreren Stellen, seine Malerei nennt er seer gracelyk, und führt auch an, daß er meisterlich in Ei- und Leimfarbe große Bilder zu malen gewußt habe, mit denen man nach der Sitte der Zeit die Zimmer wie mit Tapisserien zu behängen pflegte. Außerdem geht aus Schilderungen des Facius' deutlich hervor, daß Rogier besonders geschickt in dem feinen Ausdruck innerer Seelenzustände gewesen sei. Dürftiger sind die Berichte über Rogier's Bildungsgang und Lebensschicksale. Vasari, obschon er ihn an einer andern Stelle wieder mit Rogier van der Weide verwechselt, nennt ihn einen Schüler Johann's van Eyck; ebenso Facius, der ihn im Jahre 1450 selber zu Rom in der Kirche S. Giovanni in Laterano voll Bewunderung vor den Werken des Gentile da Fabriano gesehen. Auch in Venedig scheint Rogier sich aufgehalten zu haben. Weniger gewiß ist seine frühe Anwe-

senheit in Spanien, wo ein Meister Rogel aus Flandern in der Karthause zu Miraflores um 1445 drei Bilder gemalt haben soll.

Diese geringfügigen Nachrichten würden zu keinem Resultate führen, wenn nicht Vasari zugleich als Rogier's Zögling einen Ausse von Brügge namhaft machte. (Introduzione c. 21. Firenze 1822. t. 1. p. 144.) Denselben Aasse aber nennt Guiccardini (Descrizione de' paesi bassi. Anversa, 1567. p. 98.) Hausse, und Baldinucci endlich Ans di Bruges und Schüler des Ruggieri di Bruges, (t. IV p. 17. 59.) so daß es bereits nach Morelli's Vermuthung nicht unwahrscheinlich wird, daß hiemit Hans Hemling gemeint sei. — Bei dem Mangel anderer Beweise bleibt immer das Sicherste, von den beglaubigten Werken eines naheſtehenden Schüler's auf den Kunstcharakter des Meisters zu schließen. Nun giebt es mehrere Gemälde, die man bisher allgemein dem Hemling zugeschrieben hat, obschon sie mit dem authentischen Bilde desselben zu Brügge nicht völlig zusammengehn. Zwei derselben sind neuerdings als Werke des Dierick Stuerbout erwiesen worden, die anderen führen noch jetzt ihren früheren Namen.

Die innere Verwandtschaft dieser Werke unter einander ist nicht zu bezweifeln. Gehören sie aber dem Hemling selbst nicht an, so halte ich es nicht für allzu gewagt, sie dem Rogier van Brügge, als dem gemeinschaftlichen Meister zuzutheilen, aus welchem sowohl der geschickte Hemling als der zurückbleibende Dierick Stuerbout ihre Auffassungsweise und Behandlungsart entnommen haben. Dieß wird um so glaublicher, jemehr jene Gemälde den Stempel originaler Ursprünglichkeit an sich tragen, und sich in ihrer einfachen Tiefe zwar von dem eyckischen Schulcharakter noch nicht entfernen, ihren Meister aber unter den bisher genannten Schülern als den gediegensten, trefflichsten, und bei vorschreitender Virtuosität selbstständigsten ankündigen.

Solcher Gemälde kenne ich zunächst zwei. In einer Seitenkapelle der Peterskirche zu Löwen das Abendmahl mit einer

Marter des heilgen Erasmus als Predelle, und dann die Marter des heiligen Hippolyt in der Salvatorkirche zu Brügge.

Das Abendmahl zeichnet sich durch eine Einfachheit der Anordnung aus, mit der selbst Johann van Eyck bei dem gleichen Gegenstande sich kaum begnügt haben würde. An einem viereckigen Tische, so breit als lang, sitzen an der hintern Seite Christus, je zwei Apostel neben ihm, gegenüber gleichfalls nur zwei, an den übrigen Seiten je drei; alle weder untereinander noch mit Christus in regem Bezuge; höchst individuelle Gesichter, stumm hinaus oder in sich schauend, nicht steif aber bewegungslos; die Hände vortrefflich in Naturwahrheit und lebendigem Ausdrucke. Das Local ist ein geräumiges Zimmer mit einer Aussicht durch die Thür auf die Straße, mit großem Bemühen um Linearperspective und feine Lichtwirkung ausgeführt. Neben der Thür durch ein kleines Fenster schauen von Außen zwei Köpfchen, im Zimmer selbst stehen zwei andachtsstille Diener. Von den Aposteln tragen vier rothe Mäntel, die übrigen blaue und grüne; Christus ein saftvoll grau violettes Gewand, Johannes ein weißes. Der getäfelte Fußboden ist gelblich, der Fleischton wahr, doch in den Schatten grau, die Harmonie einfach, der Farbenauftrag flüssig und dünn, die Modellirung fein, obschon die Behandlung im Allgemeinen nicht allzusehr ins Detail geht.

Auf dem Bildchen darunter in einer höchst einfachen Landschaft liegt der heilige Erasmus ruhig hingestreckt auf der Marterbank, mager, doch nicht dürr, die ganze Figur richtig gezeichnet, in den Zügen bei fester Seelenfassung die stille Erwartung gesteigerter Qualen. Von den beiden Knechten, die ihm die Eingeweide auf's sauberste aus dem Leibe winden, beißt sich der Eine in die Lippen, zuschauend, ob's nicht zuviel für den Gepeinigten werde. Umher stehn vier andre Figuren, der Befehlshaber keck hinblickend, doch ohne Wuth oder Zorn, die übrigen sinnend in sich gekehrt.

Das zweite Hauptbild, die Viertheilung des Hippolyt in Brügge, hat schon eine bewegtere und durch den Gegenstand schwierige Composition. Dem nackten Heiligen am Boden ziehn

vier Pferde Arme und Beine in verschiedenen Winkeln auseinander. Den Raum über dem Kopf füllt ein reitender Henkersknecht, der eben mit der Peitsche ausholt, rückschauend, wie weit die Marter gediehen sei; neben dem zweiten Reiter läuft betrüblichen Angesichts noch ein Knecht, in Bewegung etwas ungeschickt und täppisch; der dritte mit fliegendem Mantel sprengt im Galoppe fort, doch mehr aus Lust an dem schnellen Reiten als an der Marter; der vierte, um nicht den dritten zu verdekken, treibt zu Fuß sein Pferd mit zierlicher Peitsche vorwärts. Den Raum unten füllen die Kleider des Heiligen, den obren auf einem Hügel drei Figuren. Zwei sitzen ernst zuschauend da, der vorderste Dritte in violettem und gelbem Kleide blickt knieend in angstreicher Theilnahme auf den Gepeinigten, der vor Schmerz zu schreien scheint. Denn schon sind die Sehnen des einen Arms straff gezogen und ausgedehnt. Ueberhaupt geht durch das ganze Bild ein Ausdruck mitleidigen Erwartens, ein Schrecken vor der Marter, die zwar in mildem Sinn, doch ganz real dargestellt ist.

Die Pferde zeigen viel Studium und die Liebe für schöne Formen; die Augen und Mäuler besonders sind wohlgelungen. Die Landschaft im Ganzen bleibt ziemlich leer. Vorn liegen ein Paar moosbewachsene Felsstücke, dann zieht sich der lehmgraue Hügel langsam herauf, von der Mitte ab grasbewachsen, oben mit vier Bäumchen gekrönt. Darüber noch, unter klarem Himmel mit leichten Silberwölkchen, erheben sich grüne Hügel mit Bäumen, von sorglichster Ausführung.

Auf dem rechten Flügel kniet der Donatar mit seiner Frau. Den linken füllt ein Vorgang, dessen Bedeutung mir unbekannt ist. Fünf Figuren stehn dicht bei einander; ein Fürst mit Gefolge. Ein knieender Jüngling, verwundert, empfängt einen schwarzen Beutel, mehr als er irgend gehofft. Von den Uebrigen sieht der Eine dem Auftritte lächelnd zu, die anderen schauen hinaus, alle still und bewegungslos. Im Vorgrunde sind die Gräser und Blumen mit großer Lust und Genauigkeit behandelt, im Hintergrunde liegt ein Felsenhügel mit Burg und Stadt; den letzten Abschluß geben ferne baumbedeckte Hügel.

So begnügt dieser Meister in der Composition sich gern mit gleichartig nebeneinander stehenden oder sitzenden Figuren, die er auf anderen Bildern wieder in wenig gruppirte Haufen zusammenstellt. Wenn es der Gegenstand unerläßlich macht, kommt wohl auch eine reichere Anordnung selbst mit gewagten Stellungen vor. Doch auch in diesem Falle in möglichster Einfachheit. In Charakteren ist Rogier individuell und von Innen belebt; seine Proportionen sind schlanker gestreckt als bisher, nicht eigentlich trocken, doch eher mager als voll. Die Formen liebt er durch knapp anliegende Kleider hervorzuheben, in denen die Bewegungen dann leicht etwas eckig werden. Alles eigentlich Scharfe aber ist seiner Natur zuwider. Der häufigste Ausdruck, obschon vielseitig nüancirt, beschränkt sich auf ein tiefes Sinnen, ein stummes Hinausblicken oder Zuschaun. Doch sucht er hierbei zugleich die feineren Unterschiede, den Wechsel und Uebergang innerer Stimmungen mit Absicht auf, und weiß sie in zartem Mienenspiel meisterlich auszudrücken. Die Stille des Gemüths aber gelingt ihm besser als die bewegtere Leidenschaft, die er nicht ohne Zwang und Mühe auszusprechen vermag. Ueberhaupt scheut er, weniger zwar in den Gegenständen als in der Darstellung, jedwedes Extrem, das irgend verletzen könnte. Der schärferen Energie und dem großartigen Nachdruck zieht er die unmerkbare aber tiefe Wirkung religiöser Rührung vor. Daß die ebenso sanften als ernsten und frommen Werke Gentil's da Fabriano auf die Darstellung dieser Bilder können Einfluß geübt haben, ist nicht unglaublich. In technischer Virtuosität aber geht der flandrische Meister dem Italiener weit voraus. Seine Zeichnung ist genauer, seine Charakteristik belebter und reicher, sein Ausdruck persönlicher gleichsam für jedes Individuum, das er vorführt, und seine Naturauffassung specieller und treuer, obschon er sich im Vergleich mit andern flandrischen Malern dieser Gruppe, mit Hemling z. B., weniger auf ein miniaturartiges Detail einläßt.

Denselben Meister nennt Waagen (A. Pr. Staatsz. 1836. No. 181. p. 746.) nicht als Urheber der eben bezeichneten, son-

dern vier anderer berühmter Gemälde. Es sind, aus der Boisserée'schen Gallerie, die Mannahsammlung und Abraham, dem der König Melchisedeck Brodt und Wein darbringt, aus der Bettendorfischen, jetzt im Berliner Museum, (Abth. II. Cl. 1. No. 19. b. u. c.) der Prophet Elias und die Feier des Passahfestes. Sowohl in Anordnung und Local als auch in Charakteren, Ausdrucksweise und vielen Einzelnheiten stimmt das Passahfest besonders zu dem Abendmahl in Löwen, so daß ich diese vier Tafeln, deren Originalität unzweifelbar ist, gern mit Waagen gleichfalls dem Rogier von Brügge zutheilen möchte. Sie müßten dann aber als letzte Entwickelungsspitze des Meisters gelten. In jeder Rücksicht sind sie vorzüglicher als die vorhin beschriebenen. Die Grundstimmung ist inniger, die Ausführung durchgebildeter, die Charakteristik freier, die Landschaft reicher und feiner, vor allem die Färbung von einem Schmelz, einer Gluth, Klarheit und Harmonie, gegen welche, der Schüler zu geschweigen, selbst die Werke van Eyck's zurückstehn müssen. Nur ein Meister, der wie Rogier Venedig gesehn, konnte zu solch einem Colorit vordringen. Dafür jedoch ordnen sich die Nebendinge weniger unter, und in dem Elias z. B. wird es schon zweifelhaft, was mehr zu bewundern sei, der tiefe Schlaf des träumenden Propheten, die sanfte Geberde des niedergeschwebten Engels, oder der blumige Rasen und die zarte Behandlung des Gesteins und lehmgrauen Weges, der sich hindurchwindet. — Passavant (Lettre à Mr. Delepierre p. 26.) vermuthet, diese Tafeln möchten die Flügel für das Abendmahl in Löwen gewesen sein. Hierin am wenigsten kann ich ihm beistimmen.

Als ein Mittelglied läßt sich zwischen jene früheren und diese vollendeten Werke vielleicht ein Bild stellen, das gleichfalls unter Hemling's Namen, wenn ich nicht irre aus der Fochem'schen Sammlung her, der früheren Münchner Centralgallerie ist einverleibt worden: der Verrath des Judas. Bei diesem Gegenstande könnte alles Bewegung und Leben sein. Judas küßt so eben den Herrn, während die Knechte Christus schon bei dem Gewand und der Brust fassen, und Petrus im Vorgrunde

den Söldner niederschlägt. Doch nur wenige Figuren, und nicht die gelungensten, sind in Affect gesetzt; die übrigen stehn wieder vereinzelt neben- und voreinander, die meisten nur bis zu Schulter sichtbar. Selbst Judas vollbringt den Verrath in stummer Sorge, fast wie das schmerzensreiche Werkzeug eines unerforschlichen Rathschlusses, dem sich auch Christus ohne Frage nach dem Warum unterwirft. In stiller Duldung mit ergreifendem Ernst neigt er den Kopf und Oberleib gegen den Jünger, den Kuß zu empfangen. Dieser unerwartete Anblick treibt alle Umherstehende in sich selber zurück. Der Unbekehrbarste sogar wird stutzig, und über den Unempfindlichen selbst kommt ein neuer Geist. Die verschiedenen Grade der Bekehrung sind meisterhaft ausgedrückt. Der Eine blickt mit schmerzlicher Theilnahme dem Auftritte zu, der Andere in fast weinender Mißbilligung, der Dritte mit weit geöffneten Augen und ängstlicher Erwartung. Wieder ein andrer geht vom Lächeln zum stillen Sinnen über, indeß sein Gefährte mit aufgehobenem Blicke die That beklagt, und ein Letzter, plötzlich im innersten Gemüth verwandelt, dennoch den ganzen Vorgang noch als fremd und unlösbar empfinden muß. Das Geheimnißvolle der Scene macht überhaupt die Grundstimmung aus. Die Landschaft, das Dunkel der Nacht, der Monden- und Fackelschein, ohne irgend absichtlichen Lichteffect, entsprechen ihr in wirksamer Weise. Im Hintergrunde ziehn sich grüne Hügel bis zum Haus des Pilatus, in das Christus hineinschreitet, die Krieger wieder im Halbkreise mit Fackeln umher, rechts zwei Jünger in bangem Harren.

Von dem ähnlichen Charakter und gleichem Werth, wenn man sich das Bild unversehrt und in seinem vollen Glanz vorstellt, ist die Auferstehung, die in der Moritzkapelle zu Nürnberg, aus der Boisserée'schen Sammmlung her, dem Hemling zugeschrieben wird.

Die Wirksamkeit Rogier's van Brügge verbreitet sich bei der Höhe seiner Kunst, fast soweit als die eyckische. Vieles, was man bisher als Einwirkung Hemling's gerühmt hat, ist besser auf diese ursprüngliche Quelle zurückzuführen.

2. Hieraus entsteht ein zweiter Kreis dieser Gruppe, der sich am mannichfachsten und reichsten gliedert.

a. Unter den holländischen Meistern der gleichen Zeit ist der getreuste doch schwächere Schüler Rogier's vor allem Dierick Stuerbout, den Vasari nach seinem Aufenthaltsorte Diric de Livanio, van Mander nach seiner Geburtsstadt Dirck van Haerlem nennt. Wer aber Dirck's Lehrer gewesen sei erfahren wir weder durch dem Einen noch den Anderen. Das Hauptwerk zu Leyden mit lebensgroßen Figuren, das noch van Mander nach eigener Anschauung als „seer net“ und ausnehmend behandelt lobt, (fol. 129. 1.) stellte auf der Mitteltafel den Heiland dar, auf den Thüren Petrus und Paulus. Die Unterschrift besagte: 1462 Jahr n. Chr. Geb. hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht. Es ist leider verloren gegangen. Doch sind wir nicht ohne authentische Bilder. Den handschriftlichen Annalen der Stadt Löwen zufolge (Messager des sciences et des arts 1832. p. 12.) läßt es sich neuerdings nicht mehr bezweifeln, daß Dietrich im Jahre 1468 die beiden sonst dem Hemling zugeschriebenen Tafeln in dem Gerichtssaal des Löwner Rathhauses gemalt habe, die seit 1820 der Privatgallerie des Königs von Holland angehören. Der Gegenstand ist einer alten Chronik von Löwen entlehnt. — Auf dem ersten Bilde, sitzt Kaiser Otto mit seinem Weibe, das, für einen der Grafen des Hofes ungehört entbrannt, nach der Heimkehr des Kaisers den edlen Vasallen unehrbarlichen Benehmens wegen zum Tode verdammen läßt. Das Herrscherpaar sieht von den Zinnen der Burg im Hintergrunde dem Zuge nach, in welchem der Graf, von vielem Volke umgeben, die Gattin zur Seite, woraus ein Franciscaner, zum Richtplatze geführt wird. Im Vorgrunde liegt der Rumpf des Enthaupteten; der Henker legt eben den Kopf in den Schooß der daneben knieenden Gräfin. Sie empfängt ihn mit einer Tiefe des Schmerzes, die nur in etwas von dem durchschimmernden Gefühle erhellt wird, der treue Gatte sei unschuldig gewesen, wie

er ſtets betheuert. Rings umher ſtehn Hofleute, alle ſinnend, als glaubten auch ſie nicht an die Gerechtigkeit des Urtheils.

Wie begründet ihr Zweifel geweſen, zeigt ſich im zweiten Bilde. Vor dem kaiſerlichen Thron kniet die Gräfin, das Haupt des Gerichteten liebend im Arme, zur Feuerprobe ein glühendes Eiſen in der unverletzten Linken. Mit ruhigem Blicke ſchaut ſie den Kaiſer an, im Siege der Unſchuld, mit ebenſo ſtillem als herbem Schmerz. Sechs Hofleute, je ein Paar nebeneinander, ſehn bewegt dem Auftritte zu. Auf einem Hügel des Hintergrundes erblickt man durch das weitgeöffnete Thor der Halle die Kaiſerin, die, von Volk ſparſam umringt, an einem Pfahle verbrannt wird.

Aller Tüchtigkeit ohnerachtet ſind es wenig erfreuliche Bilder. Die Auffaſſung iſt voll tiefer Empfindung und ſelbſtſtändiger Eigenthümlichkeit, doch ohne lebendige Phantaſie. Die Compoſition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppirung; die Geſtalten, ungebührlich ſchmal und lang, gehn oder ſtehn vereinzelt neben- und hintereinander, nicht eigentlich ſteif, doch ohne Muskelkraft und Biegſamkeit, und werden in ihrem etwas öden Local nicht heimiſch. Am meiſten ſprechen die Köpfe durch ſtrenge Charakteriſtik an; auch die Geberden ſind mannichfaltig genug nüancirt und geſteigert. Der Fleiſchton iſt wahr, in den Schatten bräunlich und tief, die Zeichnung jedoch leidet an zu großer Schärfe. So concentrirt ſich dieſer Schüler, in allem Uebrigen mangelhafter, hauptſächlich nur auf den Ausdruck der Phyſiognomien, und erſcheint auch hierin, mit Rogier van Brügge verglichen, gezwungener und ärmer. — Unter kleineren Werken kenne ich nur eins, im Beſitze des Herrn Franz Brentano zu Frankfurt, das ich dem Dirck von Harlem zutheilen kann. Das Flügelbild, Johannes der Täufer, auf Goldgrund, bei Herrn Zanoli in Cöln, das Paſſavant „in der Art des Dietrich ausgeführt" findet, (Kunſtreiſe d. Engl. u. Belg. p. 387.) habe ich nicht geſehn. Von vielem Intereſſe hingegen iſt mir ein größeres Bild an einem der Haupt-

pfeiler in der Pfarrkirche zu Danzig geweſen, das in vielen Abtheilungen verſchiedenartige Vergehen gegen die zehn Gebote darſtellt; in den Figuren wunderbarlich lang, doch in der Compoſition und dem Ausdruck nicht ohne Lebendigkeit und in der landſchaftlichen Umgebung auf einigen Tafeln voll Reitz. Der deutſchen Auf- und Inſchrift zum Trotz iſt das Werk flandriſchen Urſprungs und erinnert am meiſten, wenn auch nicht durchgängig, an Dirck van Harlem.

Ueber die Eigenthümlichkeit der beiden andern holländiſchen Maler derſelben Zeit, Albert's van Ouwater zu Harlem und ſeines Schülers Gerhard von St. Johann, weiß ich kaum Neues hinzuzufügen. Ja ich kann nicht einmal mit Gewißheit beſtimmen, ob ſie ſich näher oder weiter dem allgemeinen Grundtypus dieſer Gruppe wirklich anſchließen. Doch müſſen beide vorzüglicher als Dierick geweſen ſein.

Albert van Ouwater kann, ſoweit ſich van Mander's Nachricht verſtehn und beurtheilen läßt, ohngefähr von 1430 bis gegen 1490 gelebt haben. Die eigenen Worte van Mander's ſind jedoch nicht ohne Dunkelheit. Ich will deshalb lieber die ganze Stelle anführen, wie ſie noch in der Ausgabe Amſterdam 1617 ſteht. Nachdem er behauptet, Albert van Ouwater reiche bis Johann van Eyck zurück, ſucht er dieß durch folgende Berechnung klar zu begründen. Albert Simonsz tot Haerlem, tuyght en segt waerachtig te wesen, dat het nu in dit Jaer 1604 is gheleden, 60 Jaer, dat hy Albert Discipel was. Van den Harlemschen Jan Mostart, den welcken doe outrent oudt was 70 Jaer, soo datter wel 1030 Jaren zyn verloopen van de gheboorte des voornoemenden Mostarts, tot desen teghn woordighen tydt. Hier entſtellen zwei Druckfehler den ganzen Sinn. Einmal muß ſtatt „Discipel was. Van den“ — Discipel was van den geleſen werden. Albert Simonſz war nicht ein Schüler von Albert van Ouwater, ſondern von Jan Moſtart, der (Fol. 149. b.) in hohem Alter 1555 oder 56 geſtorben iſt, und da er im Jahre 1544 ſiebenzig alt war, um

1474 geboren ſein muß. Der zweite verwirrende Druckfehler iſt die Zahl 1030, ſtatt deren 130 zu leſen iſt. Denn war es Anno 1604 ſchon ſechzig Jahr her, daß Simonſz in Moſtart's Schule trat, und zählte dieſer zu jener Zeit (1544) ſchon ſiebenzig, ſo können ſeit Moſtart's Geburt (1474) bis 1604 nur 130 Jahre verfloſſen ſein. Fügt nun auch van Mander hinzu, Moſtart habe weder den Albert van Ouwater noch deſſen früh verſtorbenen Schüler gekannt, ſo ſteht doch kein irgend erheblicher Grund der Vermuthung entgegen, daß wenigſtens Albert noch 1490 gelebt habe.

Von Ouwater's Werken erwähnt van Mander nur eines Altarbildes zu Harlem, St. Petrus und St. Paulus in Lebensgröße, darunter in einer artigen Landſchaft Pilgrime, reiſend, eſſend und trinkend, in den Köpfen, den Händen, den Füßen, der Gewandung und der Naturumgebung ausgezeichnet. Denn nach dem Zeugniß der älteſten Maler war Albert van Ouwater der früheſte, welcher in Harlem die beſte und erſte Art Landſchaften zu machen begonnen hat. (van Mander fol. 129.) Von einer Auferweckung des Lazarus, die nach Spanien gekommen, hat van Mander nur eine Copie geſehn. Doch erzählt er, Hemskerk habe dieß kunſtreiche Werck oft betrachtet und zu ſeinem Schüler geſagt: Soon, wat moghen dese Menschen ghe'ten hebben? meinend, daß ſie eine grauſam lange Zeit und großen Fleiß auf ſolche Arbeit hätte verwenden müſſen.

Dieſer kurze Bericht ſtimmt unter allen mir bekannten Gemälden am meiſten zu einer Kreuzigung im Berliner Muſeum, (Abtheil. II. 1ſte Claſſe No. 21.) die früher dort fälſchlich dem Hemling zugeſchrieben wurde, jetzt aber mit ebenſo geringem Rechte für ein älteres Werk des Mabuſe gilt. Mit Hemling hat es einige Verwandtſchaft, weshalb ich es auch in dieſer Gruppe erwähne; über Mabuſe jedoch reicht es in Seele und Gründlichkeit ſo ſehr hinaus, daß der Meiſter, der es ſo ganz noch mit voller Liebe in der Auffaſſungsweiſe der eyckiſchen Schule erdacht und gemalt hat, wohl ſchwerlich ſpäter zum Nachahmer des Michel Angelo oder Leonardo geworden ſein kann. Außer-

dem ſteht es den beglaubigten Werken Jan Goſſart's in keiner Rückſicht nahe.

Faſt in der Mitte des Bildes erhebt ſich im Vorgrunde, etwas ſchräg geſtellt, das hohe Kreuz. In dem langgeſtreckten hageren Körper des Heilands ſind die Knochen und Muskeln durchweg ſichtbar, die Rippen laſſen ſich zählen, die Zeichnung iſt höchſt richtig und genau, das niedergebeugte Haupt von edler Form, mit ſchöner Wölbung der Augenknochen, langer feiner Naſe und ſchmerzreichem Mund. In tiefem Leiden ſchaut Chriſtus mild auf die trauernden Seinen hernieder. Dicht am Kreuze, die gefaltenen Hände ringend, kniet Magdalena, rechts ſtehn Johannes und Maria. Alle drei blicken durch Thränen zu Chriſtus empor, die zitternden Lippen nur zu ſprachloſer Klage geöffnet. Daneben in gleich ſtillem Seelenſchmerz ſtehn noch zwei andere Frauen; die ältere betet, die jüngere trocknet mit einem Tuche die Augen. Rechts unterhält ſich der gläubige Hauptmann mit mehreren Kriegern. Ganz vorn liegen Schädel und Knochen, an denen ein Hund mit Eifer zu nagen ſcheint. Im Mittelgrunde zwiſchen beleuchteten Raſenhügeln zieht ſich Jeruſalem hin, reich an Kirchen, Klöſtern, Plätzen und Häuſern; vielfach bewegte Volkshaufen eilen aus dem Thor, andere kehren von der Schädelſtätte heim. Hinter den grünnen Hügeln, erheben ſich höhere blaue Berge. Den oberen Theil des Himmels verhüllen grauſchwarze Wolken, über die Landſchaft ſind an mehreren Stellen, mit höchſter Beſcheidenheit, hellere Sonnenblicke geworfen.

Die Gruppirung iſt möglichſt einfach, ein ruhiges Neben- und Beieinanderſtehn, doch nicht ohne Kunſt und wechſelſeitigen Bezug der Figuren. Auch fehlt es den Stellungen und Bewegungen nicht an Freiheit; die Hände beſonders zeichnen ſich durch lebendigen Ausdruck und naturwahre Formen aus. Die Charaktere ſind durchgängig individuell, doch weniger energiſch als mild; beſeelt, aber ruhig. Aus dem Faltenwurfe iſt alles Harte, Gebrochne, Geknitterte entfernt, ohne jedoch an italieniſche Vorbilder zu erinnern.

Die meiste Verschiedenheit herrscht in der Carnation. In Christus bräunlich mit wenigen grauen Tönnen wird sie in den Kriegern lebendig und frisch, und steigert sich in einem derselben zu goldiger Gluth. Magdalena, Maria, Johannes und die beiden Frauen auf der rechten Seite sind von Schmerz gebleicht, und die grauen Schatten spielen leise ins Violette. Das Colorit erstrebt überhaupt bei voller Klarheit weder die eyckische Tiefe und Kraft noch die brillante Farbenwirkung anderer Schüler. Die Stadt namentlich erscheint in dem graugrünlichen Gestein mit den wenig dunkeleren Dächern inmitten der blaugrünlichen Hügel auf den ersten Blick eintönig; auch die blauen hintersten Berge und der sonnige bräunliche Rasen des Vorgrundes geben keinen schärferen Gegensatz.

In den Gewändern wiederum kommen zwar saftiges Grün, leuchtender Zinnober und feuriges Lackroth vor, doch ohne Uebergewicht; bläuliches und graues Violett, Schwarzgrau, Lichtblau und tiefes Meergrün sind mit Vorliebe benutzt. Doch gerade innerhalb dieser wenig bestechlichen Färbung macht sich ein zartes Verschmelzen und gelungenes Streben nach Luftperspective und Abtönung geltend, das selbst die besten Werke des Rogier van Brügge hinter sich läßt. Man glaubt kaum mehr ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts zu sehn. Und doch erweisen die innere Tiefe der Conception, der unsägliche Fleiß, die gründliche Sicherheit, mit der jede Form bis ins Detail fest angegeben und doch wieder erweicht ist, daß dieser Meister der besten Zeit der eyckischen Schule, und in der Landschaft einer Richtung angehöre, aus welcher sich spätere Maler wie Paul Bril und andere hervorgebildet haben.

Dieß ohngefähr sind die Gründe, welche, statt auf Hemling und Mabuse, richtiger vielleicht auf Albert van Ouwater schließen lassen. Für irgend entscheidend will ich sie nicht ausgeben. Denn theils ist das Bild in den oberen Wolken, dem Himmel, den Figuren des Vorgrundes so peinlich und fein restaurirt, daß in einigen Gewändern weder die alte Farbe noch in manchen Köpfen der ursprüngliche Pinselstrich mehr zu erkennen

iſt; theils haben ſich beglaubigte Werke von Ouwater nicht bis auf unſere Zeit hin erhalten.

Nur Paſſavant ſchreibt ihm, nach Analogie der documentirten Tafeln des Gerhard von St. Johann, mit einiger Zuverſicht, doch nicht überzeugend, die Klage über den Leichnam Chriſti zu, welche in der Belvederegallerie als ein Werk Johann's van Eyck hängt. (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer No. 10.) Daß es letzteren Namen nicht führen darf, ſondern ein originales Bild eines der ausgezeichneten Schüler aus Hemling's Richtung und Zeit ſein könne, darüber habe ich mich ſchon im Herbſt 1828 mit den Cuſtoden der Sammlung verſtändigt. Doch iſt es ein köſtliches Kleinod von ſauberſter Ausführung; in naturwahrer Zeichnung wie in beſeeltem Ausdruck vortrefflich. Näherer Züge weiß ich mich nicht mehr zu entſinnen, und auch Paſſavant giebt nur für die Figuren die ſchlanken Verhältniſſe, für die Köpfe den große Mund und für die Schatten im Fleiſch die graue doch klare, ſaftige Färbung als Merkzeichen an. (Kunſtblatt 1841. No. 10 p. 39.) Auch muß ich es dahingeſtellt ſein laſſen, wie es ſich mit der Kreuzigung im Muſeum zu Cöln verhält, die auf dem Holzſtamm des Kreuzes die Buchſtaben O W A zeigt. Der Typus, Paſſavant's Angabe zufolge, (Kunſtr. durch Engl. u. Belg. p. 398.) iſt eyckiſch, die Färbung ſehr hell, in der Carnation faſt ohne Schatten; die Zeichnung des Nackten mager und ſteif.

Ein Schüler Ouwater's, ſeit frühen Jahren ſchon, war Geertgen, nach ſeinem Aufenthalte bei den Johannitern zu Harlem, Geertgen van St. Johann genannt. (Fol. 129. a.) In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältniß und Ausdruck der Affecte ſetzt ihn van Mander ſeinem Meiſter gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe ſtellt er ihn nach. Doch bereits zu van Mander's Zeit war von dem großen Altarblatte, das Gerhard für die Kirche der Johanniter gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. Van Mander ſah ihn bei dem Comthur in dem Saale des neuen Ordensgebäudes. Von dort kam derſelbe im Jahre 1635 als Geſchenk des holländiſchen Geſandten an Carl den Erſten von England,

ward aber ſpäter von Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der öſtreichiſchen Niederlande, angekauft, und befindet ſich jetzt in der Belvedere-Gallerie zu Wien. (2tes Stockw. 1tes Zimmer No. 31. Kunſtblatt 1841. No. 10. p. 40.) Die Außenſeite ſtellt in drei Scenen die Beſtattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreſte unter Julianus Apoſtata und die Ueberbringung einiger Reliquien an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im Jahre 1252 dar. Auf der innern Tafel, (ebendaſ. No. 34.) nach van Mander's Beſchreibung, liegt Chriſtus mit großer Naturwahrheit todt ausgeſtreckt, umher einige Jünger und Apoſtel von Schmerz ergriffen, Maria ſitzend „met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen."

In beiden Gemälden rühmt Paſſavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei weniger geſtreckten Verhältniſſen der Figuren und geiſtreicherer Ausführung, Gerhard beſonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernſt und kräftig, und beſchreibt die Carnation in den Schatten bräunlich, ebenſo auch die Architectur und das Erdreich. Die Todtengräber ſeien von großer bis an die Caricatur ſtreifender Wahrheit, die Johanniter Portraits. Albrecht Dürer, als er zu Harlem die Werke des Gerhard ſah, ſoll bewundernd ausgerufen haben: „Wahrlich, er iſt ein Maler im Mutterleibe geweſen." (Van Mander Fol. 129. b.) Doch ſtarb Gerhard leider ſchon jung, ohngefähr acht und zwanzig Jahr alt.

b. Selbſtſtändiger zum Theil als dieſe holländiſchen Meiſter, und ihnen gegenüber, gehört ein anderer vortrefflicherer Maler dem gleichen Kreiſe zu. Doch weiß ich nur Bilder von ihm anzuführen; ſein Name iſt unbekannt. Ich meine den Meiſter jener beiden langen Täfelchen, die bis zur Zeit der Revolution den vergoldeten Reliquienkaſten des heiligen Bertin zu St. Omer ſchmückten, und durch Herrn Nieuwenhuys Vater als vorzügliche Werke Hemling's in die Privatgallerie des Königs von Holland gekommen ſind. Paſſavant (Kunſtr. durch Engl. u.

Belg. p. 388 — 91.) belegt sie mit demselben Namen, und Schnaase (Niederl. Briefe p. 361.) fügt noch ein „unbestritten" hinzu. Mit großem Unrecht. Sie sind gediegner, ursprünglicher, einfacher und erinnern an Hemling nur durch Züge, wie sie häufig ein selbstständig großer Nebenbuhler sich aus den Werken des größeren Meister's aneignet. Auch hier könnte Rogier van Brügge als die gemeinschaftliche Quelle für diese Aehnlichkeit gelten. Doch bleibt Passavant's Fleiße der Verdienst, die Vorzüge jener Bilder zuerst herausgehoben, und die in zehn Abtheilungen dargestellten Hauptsituationen aus dem Leben des heiligen Bertin klar entziffert zu haben.

Was an diese Tafeln beim ersten und letzten Blick unwiderstehlich fesselt, ist zunächst schon der warme goldige Farbenton, der sich in klarstem Schmelz durch das Ganze zieht. Er besiegt an Feinheit selbst das eyckische Colorit und hat zum einzigen Nebenbuhler Rogier van Brügge in seinen vorzüglichsten Werken. Die reine Frömmigkeit aber des Ausdrucks läßt sich allein mit Fiesole's keuscher Seele vergleichen und reicht, wenn auch nicht in Macht doch in Zartheit über Johann und Rogier hinaus. Dabei ist die Individualität der Charaktere von wunderbarer Tiefe, doch jede Strenge in den männlichen Köpfen erweicht, in den weiblichen verklärt durch gläubige Andacht. Die Figuren sind meist in Rogier's Weise schlank, in Bewegung freier, in Geberden und Ausdruck feiner, im Faltenwurf geschickt, ohne Schärfe und Härte, und selbst durch die wiederkehrende schwarze Ordenstracht nirgend störend.

Die gleiche Unschuld und fromme Lieblichkeit geht durch die Architecturumgebung und Landschaft. Alles ist aus innigster Seele heraus empfunden und gedichtet, in der Grundstimmung heiliger Ruhe, mit einer Treue und rührenden Liebe, zu der nur ein stilles Gemüth sich vertiefen kann. Die fast miniaturartige Ausführung verliert sich niemals in's Kleinliche, und in die Composition jedes Vorgangs findet sich alles gefügig und übereinstimmend wie von selber zusammen. Die Einzelnheiten sind mei-

sierhaft; eine Aussicht durch die geöffnete Thür in ferne Gemächer hätte Pieter de Hooghe nicht wirksamer gemalt.

Rubens, als er zu St. Omer diese Bilder zum erstenmal sah, wurde von ihrer Schönheit so hingerissen, daß er sich der Sage nach erbot, sie ganz mit Gold zu belegen, wenn man sie ihm nur wolle zu eigen geben.

c. Eine dritte Stelle in diesem zweiten Kreise nehmen die Gemälde mehrerer Meister ein, deren Name bis jetzt noch unermittelt oder höchst hypothetisch ist. Auch sie haben ein näheres Verhältniß zu dem speciellen Grundcharakter, den ich dem Rogier van Brügge beigelegt habe, als zu der Eigenthümlichkeit des Johann van Eyck. Die Unterscheidung aber ist hauptsächlich auf dieser Stufe schwierig. Die Nüancen werden immer feiner, und die trennenden Grenzlinien bleiben precär. Man müßte die Bilder nebeneinander vergleichen können, um ein sicheres Urtheil zu fällen. Statt apodictischer Entscheidung will ich deshalb nur einige kurz bezeichnen, und sie der genaueren Forschung empfehlen.

Als der selbstständigste ist mir ein Meister erschienen, von dem, ich weiß nicht durch welchen Zufall, eine Trauer über den Leichnam Christi in der Haager-Gallerie mitten unter holländischen Werken des siebenzehnten Jahrhunderts steht. Das Bild soll aus Brüssel nach Holland gekommen sein. Etwas streng und herb, hat es vor anderen eine Kernigkeit voraus, die weniger anzieht, doch von jenem geheimen Seelenausdruck durchdrungen ist, dessen volle Wirkung sich erst nach längerem Anschaun ergiebt. Christus liegt in gestreckten dürren Formen mit steif abstehenden Armen am Boden, in Stirn und Gesichtszügen aber höchst gelungen; ein durch Leiden bis zum Tod Ermüdeter, der schlafend ausruht. Die Schatten einiger Köpfe spielen in's Grauviolette, die untern Augenlieder der Männer haben röthliche Streifen. Magdalena in blauweißem Gewande, wie es Rogier und Hemling am häufigsten anwenden, gleicht der knieenden Maria auf einer Anbetung des neugeborenen Kindes im Berliner Mu-

seum; (Abthl. II. Kl. 1. No. 19.) einem Altarblatte, das Waagen (Preuß. Stabtsz. 1836. 1sten July. p. 745) als identisch mit dem beglaubigten Hemling in Brügge erklärt.

Diese letztere Angabe jedoch verwirrt die ganze Sachlage. In Gesichtstypus, Landschaft und Färbung ist mir das Haager Bild allerdings beim ersten Blick als jenem Berliner Werke verwandt erschienen. Dem Hemling jedoch gehören Beide um so weniger zu. Das Berliner Gemälde ist nicht nur kein Hemling, sondern der meisterhaften Klarheit ohnerachtet, was auch der Messager des sciences et des arts Lobendes darüber sagen mag, (Gand. 1836. p. 333.) nicht einmal überhaupt ein Original. Kein wirklicher Meister jener Zeit malt selbst nur vereinzelt solch lederfarbiges Fleisch, so innerlich unbelebte Züge, so hölzerne Hände, und behandelt seine eigne Erfindung mit so bloß auswendiger Geschicklichkeit und empfindungsarmer Kälte. Der Hauch selbstständiger Production fehlt diesem Werke, je öfter man es sieht, in immer vermehrtem, überzeugendstem Grade. Ich darf es nur für die Copie eines Schülers halten, der nach Hemling's Vorbild oder Lehre, mit allen Vorzügen der Technik ausgerüstet, ein damals berühmtes Original, jenes Haager Meisters vielleicht, vollständig oder mit Veränderungen wiederholt hat. Aus dem gleichen Grunde kann ich auch nicht mit Passavant übereinstimmen, wenn er es als ein schwächeres Werk des Rogier van Brügge anerkennt.

Näher mag diesem Meister das treffliche Marienbild im Städel'schen Institute stehn, das Passavant ausdrücklich und maaßgebend dem Rogier zuschreibt: doch nur um des Umstandes willen, daß Rogier's Aufenthalt zu Rom dem Zeitpunkte nicht widerspricht, in welchem dieß Gemälde wahrscheinlich für Petrus und Johann von Medici in Italien gemalt worden ist. In charakteristischer Individualität und im Ausdruck der Köpfe, in Pracht und Tiefe der Farbe wie in vollendeter Ausführung soll es ein Meisterwerk sein. Kunstverständige Freunde, die es gesehn, hielten es unbefangen für ein Gemälde Hemling's.

Ein drittes bekannteres Bild noch, das ich hieher rechnen möchte, ist die Anbetung der Könige, ehemals in der Boisserée'schen Sammlung, jetzt in München. Wer den sichern Meister dieses herrlichen Altarblatts feststellen könnte, würde ein helles Licht über viele gleichartige Tafeln verbreiten. Passavant, der es in Hypothesen nicht allzu genau nimmt, nennt es gleichfalls Rogier van Brügge. Soweit ich es mir zu vergegenwärtigen vermag, hält es die Mitte zwischen diesem und Hemling.

Neun und zwanzigste Vorlesung.

Die nächsten eyckischen Schüler, Gerard von der Meire und Pieter Christophsen, bleiben noch auf der Vorstufe, die vor ihnen bereits Johann überschritten hat. Hughe van der Goes, Justus von Gent und Andre sodann schließen sich diesem größten Meister seiner Zeit mit besserem Gelingen an; seinen streng kirchlichen Typus jedoch führen sie leise schon zu weltlicher Lebendigkeit hinüber, sie mildern den mächtigen Ernst durchweg, und statt der Andacht bestreben sie sich lieber das Mitgefühl für menschlich näher gebrachte Gestalten und Vorgänge zu erwecken.

In diesem neuen Elemente aber bewegt sich erst eine dritte Hauptgruppe nach allen Seiten mit eigenthümlicher Erfindung. Nun wird das menschlich Rührende, Sanfte und Feine, die stille Innigkeit des Herzens, die reinliche Zierlichkeit und fromme Grazie, soweit es die enggezogenen Grenzen der Schule gestatten, zum Mittelpunkt. Tief, ursprünglich und einfach in Rogier van Brügge; nachahmend und abgeschwächt in Dirk van Harlem; erfindungsreich, voll lieblicher Unschuld und Virtuosität in den Tafeln aus St. Omer; herber in dem Haager Bilde; mild, stumm und doch nicht ohne Kraft in der Anbetung der Könige zu München.

3. Was alle diese vereinzelter zu leisten vermochten, bringt endlich Hans Hemling zur letzten Ausbildung. Weniger selbstständig als bereits zusammenfassend, aber so ausgezeichnet und

groß, daß, den Maler von St. Omer und Rogier von Brügge abgerechnet, die übrigen zusammt fast hinter ihm zurückstehn müssen.

Von seinen Lebensabentheuern ist wenig ermittelt. Am glaublichsten nach van Mander's Bericht (Fol. 127. b.) ward er zu Brügge geboren. Zu welcher Zeit ist noch ungewiß. Der Verfasser der Châsse d'Ursule (Brügge 1842, herausg. von J. Buffa u. Bogart-Dumortier, mit Lithographien von Manche u. Ghémar) giebt das Jahr 1425 an. In diesem Fall könnte er allerdings, wie L. de Bast vermuthet, ein unmittelbarer Schüler Johann's van Eyck sein. Von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters aber hat Hemling sich in Technik und Auffassung am wenigsten angeeignet, so daß ich lieber die Nachricht festhalten möchte, er sei nur in der Lehre des Rogier von Brügge gebildet. Sollte sich außerdem das Portrait von 1462, früher im Besitze des Herrn Aders zu London (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 94. Kunstbl. 1821. No. 9. p. 34.) als das wirkliche Bildniß des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr erst zwischen 1430—40 fallen. In der That scheint mir die Annahme, er sei um 1435 geboren, wahrscheinlich. Dann trat er aber wohl erst nach Rogier's Rückkehr aus Italien in dessen Schule. Daß Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, sich in Italien aufgehalten habe ist möglich, doch schwer zu beweisen. Der Anonymus der Morelli schreibt ihm zwar mehrere Bilder zu, die er theils in der Wohnung des Pietro Bembo, theils im Hause des Antonio Pasqualino und des Cardinals Grimano gefunden. Die beiden Jahreszahlen jedoch, die er anführt, 1450 für ein Portrait der Isabella von Aragonien, und 1470 für ein Altärchen, liefern nur einen schwachen Beleg für Hemling's eigene Anwesenheit. Die eine erscheint zu früh, die andre, wie sich doch unten zeigen wird, allzuspät. Aus Hemling's beglaubigten Werken geht nur etwa hervor, daß er den Rhein gesehn. Kein anderer Maler derselben Zeit hat die Architectur des cölnischen Dom's und anderer Thürme so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst

da keine Spur, wo der Gegenstand es erfordert. Auch seine Landschaften in Form der Gebirge erinnern, nach Schnaase's Bemerkung, (Niederl. Briefe p. 328.) häufig an Gegenden des Rheins, ja Baron von Reversberg (Ursule, 183.) will ebenso in seinen Physiognomien etwas deutsches wiederfinden. Man hat deshalb auch behaupten wollen, er sei in Constanz zur Welt gekommen, wo einer Familie Hemling Anno 1439 ein Sohn Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch keine andere Nachricht bewährt. (Messager des sciences et des arts 1825. p. 183.)

Zu welcher Zeit er sich dauernd in Brügge niedergelassen ist ebenso wenig festgestellt. Es kann um 1470 oder mehrere Jahre früher geschehen sein. Ein Hauptwerk, welches ich ihm zutheilen muß, die Arbeit mehrerer Jahre, war schon 1473 vollendet. Doch blieb seine künstlerische Thätigkeit nicht ohne Unterbrechung. Er zog mit Karl dem Kühnen in's Feld; aus welchem Grunde ist ungewiß. Nur über den Ausgang dieses Zuges giebt es einige Nachrichten. Der unglückliche Maler kam 1477 nach der Schlacht bei Nancy erkrankt und hülflos nach Brügge zurück. Hier fand er in dem Hospital des heiligen Johannes Aufnahme und Pflege, und blieb sechs Jahre lang in dieser gastlichen Zufluchtsstätte, von den Vorstehern des Stifts, den Brüdern Floreins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut. Ueberhaupt scheint seine Vaterstadt jetzt wieder für geraume Zeit der Ort seines Aufenthalts gewesen zu sein. Erst im Jahre 1494 vertauscht er ihn mit Spanien, sei es, daß ihn der junge Philipp mit sich fortnahm, sei es auf anderen Anlaß. In Spanien verfertigte er seine letzten Werke, die Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers mit den Jahreszahlen 1496—99, im Kloster zu Miraflores. Wahrscheinlich starb er in dieser Karthause, ohne sein Vaterland noch einmal besucht zu haben. Sein Todesjahr aber ist um so weniger durch irgend einen Grabstein oder ein anderes Denkzeichen auszumitteln, als während der Kriege mit Frankreich die Klostergebäude von Miraflores in Asche gelegt sind

Für die bestimmte Charakteristik Hemling's giebt es einen gedoppelten Ausgangspunkt; in dem Capitelsaale des Johannis-hospitals zu Brügge ein Altärchen mit authentischer Jahreszahl und Namensaufschrift, und in der Kirche desselben Hauses den Reliquienkasten der Ursula, den van Mander dem Hemling zutheilt. Mit beiden stimmt als das größte Werk, das Hemling jemals gemalt, das berühmte Weltgericht in der Pfarrkirche zu Danzig, überein. Nur aus diesen Tafeln, deren Entstehungszeit sich belegen läßt, ist Hemling kennen zu lernen.

In naturwahrer Zeichnung und Färbung, in vielseitigem Studium, Gründlichkeit und sauberem Fleiß ist er der Vollendetste der gesammten Schule. Jemehr er jedoch über Johann van Eyck hinausschreitet, um so mehr bleibt er in der Hauptsache zurück. Die Größe verwandelt Keiner so ganz in Zierlichkeit; noch fromm und innig, beinahe jedoch schon zu der Grenzlinie hingelangt, auf welcher der Pinsel die Seele zu verdecken droht.

Das eigentlich Ergreifende geht manchen seiner größeren Werke ab. Sein Detail ist so reich, daß sich die Seele, die sich hindurch ergießt, nicht so mächtig und einfach als bei Johann wieder zusammenfaßt. Auch verschwindet die kirchliche Heiligkeit. Die Tiefe ist nicht verflacht, doch die Andacht wird sanfter, der Glauben heiterer. Die Natur besonders begeht ein dauerndes Friedensfest, und die Kirchen rufen nicht feierlich, sondern lokken und laden zum Gottesdienst. Das Glück mehr als das Opfer der Frömmigkeit ist es, was Hemling ausspricht. Eine süße Ruhe schwebt über seinen Bildern. Wenn sie auch Leibespein darstellen, und in Seelenmarter bis zur Verzweiflung gehn, die Energie des Eindrucks ist nie erstrebt. Mehr aus weiblichem Sinn entsprungen als aus männlichem Geist, sucht die Behandlung das Ernste und Schreckende wieder zur Freundlichkeit umzubilden.

Seine Gestalten sind im Allgemeinen von feinem Gliederbau, schmal in Schultern und Hüften, von schlankem Halse und emporgetragenem Kopf; nur bei Hagerkeit und anliegender Kleidung scheinbar zu lang gestreckt. Die nackten Figuren, ana-

tomiſch fehlerlos in Knochenbau, Sehnen, Muskeln, Stellungen und Verkürzungen beweiſen eine unabläſſige Beobachtungsgabe. Die ſchwierigſten Bewegungen, wenn ihnen die Freiheit auch fehlt und ſie bei mageren Formen in's Eckige gerathen, ſind oft gelungen, einzelne vortrefflich zu nennen.

Für Charaktere werden Jünglinge und Männer, Mädchen und jüngere Frauen ſein eigentliches Bereich. Aelteren Männern und Greiſen weiß er nicht immer das rechte Leben zu geben. Im Allgemeinen ſchließt er ſich für die Köpfe und Proportionen dem Rogier van Brügge an. Doch hat er auch Phyſiognomien, die nur in ſeinen Bildern zu finden und von ihm vielleicht auf andere Schüler übergegangen ſind. Vornehmlich Mädchenköpfe mit breiter hoher Stirn und zu beiden Seiten gewölbtem Knochen, langen rundlich endenden Naſen, mit weitem Abſtande bis zum Mund, mit vollen Lippen und kleinem Kinn. Mehr noch zeichnen ihn Formen aus, welche die flandriſche Schule bereits zu verlaſſen beginnen. Sie ſind nicht jedesmal vornehmer und edler, aber durch Bildung geglättet, um die allgemein menſchliche Form von der zufälligeren Particularität zu befrein.

Die Geſammtdarſtellung der Situationen und Vorgänge iſt epiſcher Art; die Compoſition, wo Hemling ſeiner Aufgabe gewachſen bleibt, ohne Ueberfülle und Leere, lebendig ohne Anſtrengung, klar und veranſchaulichend, ſtrenger ſymmetriſch nur bei einzelnen Gegenſtänden.

In ſeinem Weltgerichte behält er noch die gedrängteren Schaaren bei, in einfacher Anordnung, doch bereits epiſodenreicher und mit einer Hauptgruppe als Mittelpunkt.

Andere Tafeln beſchränken ſich auf concentrirtere Scenen, für welche die Verehrung der Jungfrau oder des Kindes den Inhalt giebt.

Am eigenthümlichſten componirt Hemling jedoch, wenn er reiche Ereigniße behaglich verdeutlichen will. Stellt er eine Situation in den Vorgrund, gleich muß auch das Vorangehende und Nachfolgende hinzukommen, oder er führt als Chronikenſchreiber in mannichfaltigen Abſtufungen vom Anfang bis an

des Gefühls und Verstandes. Aber dürfte es ganz die Einbildungskraft thun? Ich glaube nicht. Verschiedene sind über Einen Gegenstand und Einen, und zweier unter dem nehmlichen Gesichtspunkt, und der Eigur und Farbenreize Phantasien und Empfindungen sind so verschieden, daß sie sich nicht vereinigen, und eine Figur, wie Gefühlen, und Empfindungen, Bild in ihnen erwecken. Worte an das Herz, und nur das ist lebige Beredsamkeit, welche Bewegungen in beiden Theilen verursacht, wo sie Einbildungskraft erhitzt, und — mahlt. Doch überlasse ich einen Theil dieser Arbeit Aristoteln und Batteux, die Rhetorik, Poetik, Regeln und Beyspiele allein zu lieben beiden Theilen in die Hände zu legen. Ein Beyspiel der Einbildungskraft Mahlerey will. Das Gedicht, für sich betrachtet, theilt es zur Genüge mit. Die Gabe, aus der Natur Bilder von Allem zum Gedanken, Empfinden, Gefühl, Verstand, Willen, Begehren zu sammeln, und diese Bilder in Gedanken, Empfindungen, Gefühlen, Verstand, Willen, Begehren zu verbinden, und sie in Worten zu setzen, heißt, das eigentliche Vermögen, Genie für das Gedicht, Begeisterung, Enthusiasm Vermögen, Genie, sammtliche wie verschiedene Benennungen Andere, und doch nur Einige giebt. Ein eines wichtige Vermögen ist, wie in der Malerey, also auch in der Beredsamkeit, Einbildungskraft, und in der Poesie, Mahl. Doch in Beredsamkeit und Mahlerey überhaupt Genauigkeit, Richtigkeit, Wahrheit, Leben in Bildern. Bilder sind in Poesie, Mahl und Farbenmischung dem Schöpfer gehorsamen. Diese Einbildungskraft genug und Empfindlichkeit, das Wesentliche Beyspiel, Bild, Leben, Wahrheit, Genauigkeit, Richtigkeit beobachten. In der Beredsamkeit ist es weniger Fleiß, die Personen reden, handeln, Bilder, die Bildnisse anderer verschiedene, ähnlichen in der Individuen Wirklichkeit dar Fleiß, die nur geringe Abänderungen gebildet. Die Form verschiedene Spiel von Bildern beobachtet sich hier wahrscheinlich Mangel. Die Wahrscheinlichkeit der Beobachtung, die wahrscheinlichkeit gebildet ist, verfolgt in Begleit's Bilder, ohne auch Bilder zu sind in der Form.

Uebertragt mögt es in jeder Absicht, doch ist es also zu brauchen und Mag, und es hat Bilder von beschränkt einfachen

Würden wir nicht stets an Studium und Fleiß erinnert, so ließe sich glauben, auch das Schwerste werde ihm leicht. —

Der Entwicklungsgang Hemling'scher Werke ist bis jetzt nur unvollkommen erst nachzuweisen.

Jugendarbeiten sind außer dem immer noch zweifelhaften Portrait der Abrer'schen Sammlung nicht mehr vorhanden. Ich habe dies Bild im Jahr 1825 bei dem Besitzer noch nicht gesehn. Nach Passavant's Zeichnung stellt es einen jungen Mann dar, der die Dreißiger kaum erreicht hat, milden Angesichts, wie man es dem Hemling wohl zuschreiben möchte. Woraus sich aber die Kleidung, als die des Johanniterhospitals ergiebt, sagt Passavant nicht. In so früher Zeit ist Hemling nicht in's Hospital gekommen. — Wie es sich ferner mit dem Reisealtärchen verhält, das Waagen (Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 233—36.) ausführlich geschildert hat, könnte ich ebenfalls nur vor dem Bilde selbst entscheiden. Vorerst scheint nur das Eine gewiß: entweder ist die von Waagen hervorgehobene Nebnlichkeit mit dem Bilde in der Berliner Gallerie (Abthl. II. Cl. I. No. 19.) nur entfernter Art, oder das Altärchen rührt keineswegs von Hemling her. — Mit einem Madonnenbildchen in der Blotenitzer Sammlung (Kunstbl. 1841. No. 9. p. 33.) ergeht es mir nicht besser; auch für das Altärchen zu Chlowick, (Waagen I. p. 264.) so wie für sämmtliche Tafeln, die Passavant von Neuem in seinem Briefe an Herrn Delepierre (p. 22—26) unter No. 18, 19, 20, 21, 24, 28 u. 33 anführt, bevor ich noch der eigenen Anschauung.

Den einzig sichern Anhaltspunkt bilden die Bilder zu Brügge, von denen die beglaubigten den wahrscheinlichen Zeitraum von 1479—88 nicht überschreiten. Ich will die hiemit zusammenstimmenden Werke, die ich selber gesehn, ihrer Folge nach näher erwähnen.

Das früheste von diesen ist das jüngste Gericht zu Danzig.

Wenn ich dieß berühmteste Altarblatt der eyckischen Schule dem Hemling zutheile, geschieht es nicht in der bequemen Ge-

wohnheit, das Beste nur immer Johann van Eyck oder Hans Hemling zu nennen, sondern nach frischer Beschäftigung und langtägiger Prüfung. Ich scheue mich deshalb nicht, den Bestimmungen bewährter Künstler und Kenner zu widersprechen. Denn wer nicht in neuester Zeit, in welcher zuerst die nähere Unterscheidung zu einiger Schärfe gediehn ist, das Danziger Bild und die hemlingschen Werke zu Brügge in kurzen Zwischenräumen gesehn hat, dem darf ich kein gültiges Wort zugestehn.

Es kann deshalb rein als historische Notiz gelten, daß ich an die Meinung Schadow des Vaters erinnere, der, Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken zu Gunsten der verwundeten Krieger ausgestellt. Berlin 1815. No. 1. p. 2—3) verleitet durch Curken's Erzählung, „die schöne neue Tafel auf dem Hochalter der Pfarrkirche sei 1517 von einem Meister Michell überantwortet worden", den Michael Wohlgemuth als unmittelbaren Urheber nennt. Nun hat aber weder das jüngste Gericht je auf dem Hochaltare gestanden, noch ist Meister Michell der nürnbergische Wohlgemuth. Im Gegentheil hing das Bild in früherer Zeit an einem Pfeiler gegen St. Georgen Capelle über; und Michell ist Michael Schwarz, ein für seine Zeit berühmter Maler zu Danzig, der die vier Flügel des Schreins, die äußeren grau in Grau, die inneren in Farben, größtentheils nach den Dürerschen Holzschnitten auf der Geschichte der Maria nicht ohne Handgeschick gemalt und am 29sten Januar 1517 aufgestellt hat; worauf, nach dem Bericht des handschriftlichen Kirchenregisters von Eberhard Bötticher, eine Masse gesungen ward von der Himmelfahrt Christi.

Mit besserer Kenntniß schon theilt Hirt das Weltgericht dem Hugbs van der Goes zu. (Ueber die diesj. Kunstausstellung auf die K. Akad. Berlin 1815.) Aber auch er urtheilt allein nach der Anbetung Hugbs, die er zu Florenz gesehen, und läßt sich, wie zu seiner Zeit nicht anders zu verlangen war, durch die allgemeine Schulähnlichkeit leiten.

Waagen seinerseits, der das Bild ebenfalls nur 1814 in Paris verglichen hat, schreibt es in seinem Buche über Hubert

Digitized by Google

und Johann van Eyck (p. 248.) noch 1822 dieſen Meiſtern zu; überzeugt durch die eigene Anſchauung, ſo wie unterſtützt durch den Pariſer Catalog und George von Fürſt's, eines berühmten Cavaliers von Schleſien, Bericht: (Curieuſe Reiſen durch Europa. Sorau 1739. p. 454) „zwei Brüder hätten es gemalt, die Jacob und George von Eichen geheißen."

Mit dieſer Annahme ſtimmt allerdings das nicht verwerfliche Zeugniß des obengenannten Kirchenregiſters überein. Die Vorrede vom 26ſten Febr. 1616 beſagt p. 5. mit ausdrücklichen Worten:

„Anno 1367 iſt das köſtliche Gemälde, welches man das jüngſte Gericht nennt, in Brabant von Johann und Joris von Eichen gemalet, und zu Waſſer nach Rom hat ſollen gebracht werden. Es iſt aber dieſe Barque, worauf das Gemählde geweſen, von einem Piraten angetroffen und gebeutet worden. Selbiger aber bald darauf von einem Danziger Schipper wieder übermeiſtert und mit der Beut auch die Seeräuber allhie zu Danzig eingebracht. Iſt alſo dieſes Bild in die große Pfarrkirche zu Danzig verehrt und auf 10,000 Mark geſchätzt worden."

Leider jedoch ergiebt ſich dieſe in Nebenſachen begründete Nachricht grade in den Hauptpunkten als falſch; in der Zeitbeſtimmung und in dem Namen, die um ein Jahrhundert auseinanderliegen.

Die Jahreszahl bekanntlich iſt dem einzigen Grabſteine im Vordergrunde des Auferſtehungsfeldes entnommen, wo ſie, unterbrochen und halb verdeckt durch die darauf ſitzende weibliche Figur, nur noch folgende Worte und Ziffern erkennen läßt: ANNO DOM — CCCLXVII — IC IAC — — Nichts lag näher, als, wie das M, ſo auch das vierte C zu ſuppliren, wodurch eine Zahl zuſammenkommt, welche, da ſie die Todeszeit des Hubert um 41 und die Johann's um 22 Jahr überſchreitet, deſto beſſer auf einen ſpäteren Schüler hinzuweiſen ſcheint. Doch zeigt ſich bei einiger Aufmerkſamkeit bald, daß für ein viertes C noch Platz genug übrig geweſen wäre, hätte der Maler den wunderlichen Einfall gehabt, die Jahreszahl des Werks auf einem Lei-

chenstein durch die Worte zu bezeichnen: „im Jahre des Herrn 1467 ruht hier." Ich kann keinen irgend sinnvollen Zusammenhang jener Jahreszahl, wie sie auch gelesen werden möge, mit der Zeit des Bildes zugeben.

Aus anderen Quellen dagegen geht augenscheinlich hervor, das Weltgericht sei 1473 als Beute eines Danziger Schiffers nach Danzig gekommen. Herr Prof. Hirsch, dessen gelehrtem Fleiße und feiner Combinationsgabe wir bald eine gründliche und erschöpfende Geschichte der Pfarrkirche und aller ihrer Denkmäler verdanken werden, ist so gütig gewesen, mir hierüber das Detail seiner Forschungen mitzutheilen. Ich will der Veröffentlichung seines eignen Werks jedoch nicht vorgreifen. Schon die obige Notiz stößt sowohl Waagen's Vermuthung, daß eine Danziger Handelsfamilie das Bild in Brügge habe in Auftrag gegeben, (über H. und J. von Eyck. p. 251—252.) als auch die Nachricht um, Johann van Eyck sei der beglaubigte Urheber. Ein Werk von dieser Bedeutung konnte nur zu kirchlichen Zwecken bestimmt sein, und da es über Meer gehen sollte, zum Altarschmuck irgend einer auswärtigen Kapelle. In diesem Falle ist eine über dreißig Jahr lang verzögerte Ausführung des ursprünglichen Zwecks kaum glaublicher, als die plötzliche Versetzung aus dem früheren kirchlichen Local, in ein anderes, überseeisches. Als einzig wahrscheinlich deshalb bleibt die Annahme übrig, das in den Jahren 1470—73 gefertigte Bild sei kurze Zeit nach seiner Vollendung verschifft und bald darauf als gute Prise nach Danzig gebracht worden.

Nur mit dieser Ansicht stimmt das Werk selber zusammen.

In der allgemeinenn Anordnung des Mittelbildes und rechten Flügels hat es zwar eine entfernte Aehnlichkeit mit der Anbetung des Lammes; aber von Hubert's und Johann's Erfindung oder Hand nicht die geringste Spur. In jeder Rücksicht sind Fortschritte gethan, für welche die spätesten Werke Johann's nur als Ausgangspunkt gelten könnten. Mag aber das ganze Bild zu gelungen für Johann erscheinen, für ihn doch gerade ist es am wenigsten wohlgelungen genug. Es bleibt in

Johann's eigenem Schultypus ein directes Widerspiel seiner Conception und Darstellungsweise. Die Figuren sind weder breit noch stämmig, sie stehen und gehen, als hätten sie wenig Gewicht und Körperkraft. Auch die Carnation weicht ebenso vollständig ab. Sie ist in den Schatten nirgend von jener bräunlichen Monotonie, obschon man sich bei dem dünnen Auftrag hüten muß, das bläuliche Durchscheinen der unteren Zeichnung und Correctur für Absicht zu halten. Die übrige Färbung, so tief sie sein mag, ist glänzender, lichter, in Gegensätzen oft stärker, und dennoch weicher durch unmerkliches Sänftigen. Die Zeichnung, die Modellirung, der Auftrag streben, wenn auch nirgend nach italienischer Grazie, doch nach flandrischer Nettigkeit. Das Nachdrückliche sagt diesem Meister erst zu, wenn er es zierlich gemacht. Kurz — der große van Eyck kann in kleineren Bildchen als Kleinmaler erscheinen, dann aber am sichtbarsten blickt seine innere Macht hindurch. Hier umgekehrt wagt sich ein geborner Miniaturmaler an den weitesten Gegenstand. Er ergreift ihn mit frommem Gemüth, er strengt all seine Kräfte an, doch gerade, wo er den Kleinmaler vergessen müßte, läßt er ihm vollen Spielraum.

Schon diese allgemeineren Züge deuten unter eyckischen Schülern direct auf Hemling.

In Paris zwar, wohin Denon 1807 das Bild aus Danzig fortgenommen hatte, riethen einige Stimmen auf Albert van Auwater, (Waagen, l. c. p. 247.) und auch neuerdings hat diese Annahme wieder in Passavant ihren Verfechter gefunden. (Kunstbl. 1841. No. 10. p. 39.) Es muß aber lange her sein, daß Passavant das fragliche Werk ins Auge gefaßt hat. Er würde sonst, außer den zutreffenden gestreckteren Verhältnissen, der lebendigen naturwahren Zeichnung, und der vollendeten Ausführung nicht auch den „etwas großen Mund der Figuren und den grauen, wenn auch klaren und saftigen Ton in den Schatten" als specifische Kennzeichen der Uebereinstimmung mit aufführen können. Hierin hat ihm schon Professor Schulz, Director der Kunstschule zu Danzig, ein genauer Kenner des Bil-

des und selber Maler, mit Recht widersprochen. (Ueber alterth. Gegenstände d. bild. Kunst in Danzig. 1841. p. 48.) Ueberdieß fehlt es der Schlußfolge Passavant's in den Prämissen an factischer Sicherheit. Denn die bereits früher (p. 116.) angeführte Klage über den Leichnam Christi in der Belvedere Gallerie zu Wien, (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer. No. 10. Catalog. Wien. 1837.) welche den Maaßstab abgeben soll, kann er selbst nur muthmaßlich und nach entfernter Analogie dem Ouwater zutheilen.

Auf Hemling hingegen, außer den obigen Merkmalen, lassen noch speciellere Grundzüge schließen.

Die feine Mildigkeit der Farbe verschmelzt nur Er in solchem Maaße mit der höchsten Brillanz. Er allein bringt es zu dieser Carnation; im Localton goldig und warm, in den tieferen Schatten leise bräunlich, und nun doch zugleich in Licht wie in Halbschatten häufig in graubläulich kühlere Nüancen hinüberspielend, naturwahr und zart empfunden. Und wer hätte bei fast zweihundert nackten Figuren eine solche Mannigfaltigkeit des Fleischton's in unscheinbaren Unterschieden zu finden vermocht. Auch kenne ich Keinen, der in Gewändern, nach Rogier's Vorbilde, das Citronengelb in dieser Art, und das beinahe weißliche Blau mit dunkleren Schatten, und das vielfach gemischtere Violett mit solcher Vorliebe und Kunst, hauptsächlich aber jenes warmbräunliche Amarant in dieser Lieblichkeit benutzte als Hemling. Von gleich richtiger Zeichnung ist ebenfalls Keiner. Keiner hat diese Auffassung der landschaftlichen Natur; Keiner bleibt bei so schwierigen Stellungen ganz noch im Typus der Schule; Keiner ist so in der Sache und doch so gebildet zugleich, und wird durch dieselbe Bildung wieder über die bisherige Grenze hinausgeführt. Denn gerade, daß neben Physiognomien, die mit denen Rogier's und Andrer verwandt sind, sich allgemeinere Gesichtsformen finden, ohne daß sich zwischen Beidem ein Widerspruch zeigte, das spricht mir für Hemling. Kommen endlich Gestalten und Köpfe, besonders weibliche vor, unmittelbar fast aus der Geschichte der Ursula hergenommen, während das Weltgericht doch um vieles früher vollendet ist, stimmt

es zu der beglaubigten Anbetung von 1479, und wird erst aus ihm der schwächere Nachahmer Hemling's zu Brügge erklärlich, dessen Vermählung der Catharina bis jetzt noch unbedingt als echter Hemling gegolten hat, so seh' ich nicht ein, weshalb unser Bild mir beim ersten wie bei dem letzten Blick mit Unrecht sollte als ein unbezweifelbares Werk Hemling's selber erschienen sein.

Es ist das Umfangsreichste, das er je unternommen, und doch das ausführlichste; das gelungenste kaum. Gegenstand und Talent gehn nicht vollständig in einander auf. Dieß muß er selbst gefühlt haben. Für kein anderes Bild, scheint es, sind so viel Voranstalten getroffen worden. Er will etwas Neues dem Inhalt wie der Ausführung nach geben, und rüstet sich zu einem Werk, das in Größe und Werth mit der Anbetung des Lammes wetteifern soll.

Nun hat die Schule nackte Gestalten in dieser Verschiedenheit und Fülle noch niemals gemalt, und den größten Theil muß er in mannichfache, einige in äußerste Bewegung versetzen, was vor ihm gleichfalls nur ausnahmsweise geschehn war. Ueberdieß fordert der geistige Ausdruck neben freudiger Ruhe die ganze Stufenfolge innerer Affecte bis zum letzten Extrem.

Auf diese Punkte concentrirt er deshalb das angestrengteste Studium. Für Colorit und Form, wie sich deutlich erkennen läßt, hat er durchweg Portraitmodelle vor sich. Da er an ihnen vor allem den Knochenbau lernen muß, wählt er nicht schlechthin hagere, doch mindestens solche aus, an denen jeder einzelne Rückenwirbel, und im gleichen Maaße die übrige Structur genau zu erkennen ist. Wie er's gesehn, giebt er es, mehr scrupulös richtig, als formenschön wieder. Bei Frauen und Jungfrauen mit eigenthümlicher Zusammensetzung; bis unter der Brust sind alle fast mädchenhaft, von engen Schultern, dünnen Aermchen, kleinen, festen, heraufgerückten Brüsten, anmuthig und jugendlich, mit langherniederwallendem blondem oder röthlichem Haar; dann aber von breiten Hüften, vorstehendem, langem Leib, als hätte er nur verheirathete Weiber zum Vor-

bild gehabt. Auch die Stellungen, das Fallen un Stürzen selbst ahmt er seinen Modellen nach. Und wenn ein Teufel einen Arm oder Nacken packt, sind die bläulich unterlaufenen Stellen gewiß mit solcher Kenntniß behandelt, daß jeder Feldscheer sich daran ergötzen wird, und hängt ein zurückgebogener Kopf herab, ist das niederschießende Blut so wenig vergessen, daß sich beinah bestimmen läßt, wie lange die unfreiwillige Lage daure.

Der affectvolle Ausdruck ist gleicher Art. Ueberall der Natur entlehnt, mit einer Vollständigkeit, die nicht leicht wieder vorkommen kann. Sind aber die Studien der Eyck's wie in der Kirche gemacht, so merkt man bei Hemling bereits das Modellstehn, und wie sehr er Figuren und Ausdruck in die Scene hinein versetzt, Manches büßt er durch allzu genaue Realität dennoch ein. Mindestens in den Gestalten und Köpfen, bei welchen er die spiegeltreue Richtigkeit mit poetischer Wahrheit zu verwechseln beginnt. Und deren giebt es vereinzelt in jeder Gruppe. Daraus erklärt es sich, daß die Stimmung selbst des hingebendsten Beschauers vor diesem Bilde immer zwischen warmem Entzücken und kühler Bewunderung schweben muß.

Eine eigentliche Beschreibung will ich nicht liefern, es giebt deren ältere und neure genug; jedoch keine zugleich beurtheilende Schilderung.

Lebensgroße Figuren, wie Hubert und Johann sie zu höchster Wirkung ausgeführt haben, darf Hemling nicht zur Hauptsache machen. Er giebt dem Heiland und den Aposteln, im oberen Theile des Mittelbildes, zwar gleichfalls eine relativ größre Gestalt, aber er zeichnet sie mehr durch Goldgrund und symmetrische Stellung, als durch Tiefe und Ernst aus. Und doch hat dieser minder gelungene Theil ihm Mühe bereitet. Christus ist typisch gehalten, individueller als Johann ihn darstellt, nach Rogier's Vorbild, im Gesicht fleischiger, faltenreicher; dem Ausdruck nach mehr menschlich milde und nicht so geheimnißreich als Rogier's. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterwerkzeugen, die anmuthigsten der ganzen Tafel.

Die Apostel im Halbkreis zu beiden Seiten, die vorderen

größer, die hintern kleiner, gleichen denen im Abendmahl Rogier's zu Löwen; symmetrisch bleibt nur die allgemeinere Anordnung; in Geberden, Gewandfarben, Jugend und Alter ist größere Verschiedenheit bezweckt. Die Physiognomien sind charakteristisch, aber die äußerlich richtigen Bewegungen kommen nicht recht von Innen, und der Ausdruck wirkt weder entschieden beim ersten Blick, noch steigert er sich bei längerem Anschaun. Johannes ist einer von Hemling's eigenthümlichen Köpfen.

Besser schon sagen ihm die Figuren der Jungfrau und des Täufers zu, die rechts und links vor den Aposteln knien. Maria jugendlich, doch als Mutter, in Christi Anblick voll bescheidener Liebe versunken. Fast scheint es, als habe Hemling über sämmtliche Modelle hinaus ein zugleich formenschönes Gesicht erfinden wollen. Auch der Täufer hat einen weichen Ausdruck; mit halb geöffnetem Mund, die Arme zur Anbetung gehoben blickt er in frommem Erstaunen zum Weltrichter auf.

In ähnlicher Milde verkünden drei Engel, unter den Aposteln und Christus, den Tag des Gerichts. Zu ihren Füßen dehnt sich das Auferstehungsfeld aus; eine weite sonnenbeglänzte Ebene, nirgend bebaut, ohne Strom oder Stadt; auf der Seite der Gerechten ein frischer Wiesengrund mit geöffneten Felsengräbern, Kräutern und Blumen, langsam gehoben und wieder gesenkt bis zu dem sandigen Ufer und offenen Meer; im Hintergrunde Felsenklüfte, die sich gegen die See hin zu fernen Bergen verkleinern, mehrfach von Buchten durchschnitten mit anplätschernden Wellen.

In der Mitte des Bildes, als einzige Hauptfigur, steht der jugendliche Erzengel in goldener Rüstung, das schöne Haupt leise nach rechts geneigt, die linke Hüfte wenig herausgestellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernster Grazie verwaltet er bescheiden sein hohes Amt, ein sanftes fast schmerzliches Mitgefühl in allen Zügen. Die Schaale des Sünders steigt aufwärts, schon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Fast wider Wil-

len, von fern nur, doch ohne Zaudern, richtet er den verdammenden Stab auf ihn zu.

Um den Engel her, vor und hinter ihm, breiten ſich die einzelnen Vorgänge der Auferſtehung aus; hier begrüßt ein Mädchen erſtaunt den neuen Tag, eine junge Frau in banger Erwartung ſitzt dort auf dem Grabſtein, Männer ſtehend, liegend blicken geblendet aufwärts; andere wieder ſcheinen beruhigt durch gläubiges Vertrauen, oder, nun es für immer zu ſpät iſt, ergreift ſie Reue und Schrecken. Bald überwiegen leibliche, bald geiſtige Zuſtände, oder vereinen ſich wechſelweiſe; überall deutlich, ſo daß wir gleich wiſſen, wie jedem zu Muth; in ſchwankenden Empfindungen am ſchönſten. Einige geben ihren ganzen Charakter, andre zeigen nur den augenblicklichen Affect.

Gegen den Mittelgrund hin drängen ſich die Geſtalten gehäuft zuſammen; theils dem Erzengel und Chriſtus, theils dem Paradieſe oder der Hölle zugekehrt.

Die vorderſten Sünder, von zwei Teufeln mit glühender Gabel und eiſerner Geißel fortgetrieben, prallen in ſchreiender Angſt vor der Drohung zurück und ſuchen doch feſtzuwurzeln. Die Letzten, im Angeſicht ſchon des lodernden Pfuhls, beben in geiſtiger Qual. Der Ausdruck unentrinnbarer Verdammniß iſt getreuer nicht darzuſtellen. Ringsum Entſetzen, Händeringen, Aufkreiſchen, vergebliches Beten, ohnmächtiges Vergehn. Zu furchtbar dem Anblick, wäre nicht alle leibliche Marter vermieden, und hielte die reinliche Behandlung nicht durch ruhigen Fleiß das nöthige Gleichgewicht. Zwiſchen durch ſind auch ſtillklagende Figuren; in der Mitte ein Mohr, der Hölle zugedrängt, den Kopf aber zum letzten mal rückwärts gewendet, als riefe er im Verdruß des Schmerzes zu Gott empor: „weshalb mir, dem Heiden, der dich nicht gekannt;“ trotzig, und doch auf der erblaßten Wange eine ſchwere Thräne. — Kein Ausdruck iſt hier dauernd, alles in der Schärfe des Augenblicks, das momentane Entſetzen jedoch nur als Vorbote gefaßt eines noch jammervolleren ewigen Looſes.

Die Gerechten auf der anderen Seite, nur eilf Figuren, stehen aufrecht in ruhigem Glücke. Wenige schauen unbedeutend in's Weite, einige dankbar zu Christus empor, andre auf den mühlosen Kampf des Engels mit dem Teufel um die Seele eines Seliggesprochnen, erwartungsvoll theilnehmend für den Bedrohten. Die letzten, dem Paradiese zunächst, blicken mit wonnevollem Lächeln auf den Zug, der langsam dem Thore entgegenwallt. Die Augen einiger scheinen leise verschleiert, selbstvergessen sehn sie nichts Aeußeres mehr.

Allen diesen Vorzügen fehlt, wie gesagt, der großartige Eindruck. Der Himmel mit Christus und den Aposteln drückt und verengt den Raum. Noch mehr drängt der große Michael alle übrigen Figürchen zurück. Auch haben die vereinzelt um ihn her gruppirten Gestalten wenig Fluß und Zusammenhang. Vielfältig bewegt erscheinen sie zugleich hin und wieder in den Stellungen wie gefesselt. Gelungener sind, außer dem Hintergrunde, die mittleren Schaaren; der Seligen, ihrer Stille wegen, der Sünder, weil auch hier das Gedrängte allem Detail zum Trotz die Einfachheit aufrecht erhält.

Manches aber ergänzt und vergütet die unvergleichliche Färbung.

Der obere Goldgrund, obschon durch bräunliche Bogen leise gedämpft und durch die Engel verdeckt, greift mächtig durch, und gegen die Apostel hebt sich Christus, mit rothem Mantel, die goldne Weltkugel zu seinen Füßen, gehörig vor. Der Regenbogen ist zwar wie aus Metall gegossen, desto saftiger jedoch kräuseln die farbenschillernden Wolken sich um die Apostel, und darunter in der blauen Luft schweben die kleineren Engel in weiten hellen Gewändern. Als Farbenmittelpunkt aber leuchtet sogleich der Erzengel in's Auge. Die Schwanenflügel, im höchsten Licht noch zu mild um zu blenden, das klare Antlitz, die goldne Rüstung, der golddurchwürkte rothglühende Mantel, purpurbraun auf der Rückseite, ziehn immer die Blicke von Neuem auf sich, und wie sich die Handlung in ihm zusammenfaßt, spiegelt sich auch der gesammte Vorgang in dem Glanz seines Brust-

harniſchs wieder. Dennoch überwiegt der Goldgrund des Himmels, und alles Uebrige hält energiſch Stand; die helle Ebne, das friſche dunklere Grün, und darauf die zartnüancirten nackten Geſtalten. Bei den Verdammten allein wird abſichtlich das Erdreich grauer und die Carnation hier und dort blutlos fahler durch innre Schrecken. —

Auf den beiden Flügeln iſt theils noch mehr beabſichtigt, theils noch mehr geleiſtet. Erſtres in Darſtellung der Hölle; Letztres in Betreff auf die Seligen des Paradieſes.

In der Hölle ſehen wir nur den Hinabſturz ohne Aufwand veranſchaulicht.

Ganz im Vorgrunde ragen wenig ſichtbar ein Paar Felskuppen heraus; auf der entgegengeſetzten Seite bis herauf in die linke Ecke immer höher und höher ſtarren ſteil zerklüftete Wände; dazwiſchen öffnet ſich über die Breite des Bildes hin der Abgrund, von unten her links mit gierig emporſchlagenden Flammen, die nur oben der dichte Qualm verhüllt. Aus der äußerſten Höhe bis gegen den mittleren Theil ſtürzen in vereinzelten Gruppen und kleinen Figürchen die kämpfenden Sünder hernieder. Dann vom Mittelbilde herkommend, zwiſchen den Felſen in zwei Haufen, werden die Unglückſeligen vorgedrängt. Nun ſie den wirklichen Qualenort vor ſich ſehn ſtarren die Nächſten faſt in wahnſinnigem Entſetzen zurück. Den Ausdruck ohne Extrem zu ſteigern iſt nicht wohl möglich. Andere werden ſich ſchon ruhiger ihres unabwendbaren Schickſal bewußt. Die Hauptdarſtellung bildet in zwei langen beinahe parallelen Geſtaltenzügen das Niederfallen. Hier am ſchlagendſten erweiſt ſich die Stärke und Schwäche des Meiſters. Die vergebliche Eil im Wiederemporklimmen, das Ausgleiten, die Angſt im Ueberſtürzen, das Anklammern, Ballen und Spreizen, und in allen dieſen Zuſtänden immer noch wieder nach dem verſchiedenen Geſchlecht, Charakter und Alter die innere Qual, je tiefer in der Hölle, je mehr mit dem Flehen um Barmherzigkeit vermiſcht, dieß alles iſt in verſtändlicher Naturtreue, Mannichfaltigkeit und Klarheit vortrefflich; ja das Schwierigſte oft am Beſten gelöſt.

Und doch ſind nur die Bewegungen, welche die Wirklichkeit häufiger dem Auge darbietet, freier. Andere laſſen das Studium in der Erfindung zu ſehr erkennen. Man erſtaunt über den redlichen Fleiß mehr als den Genius. Jeder Einzelne fällt, und doch will das Ganze nicht ſtürzen. Die perpendiculären Stellungen und wagerechten Lagen, das Zuſammenknäueln und Ausſtrecken, Kopf unten und oben, bleiben in zu directen Gegenſätzen, und was bei ruhigem Daſtehn in gedrängten Haufen, Fleiſch auf Fleiſch, kaum ſtört, die mageren Arme und Beine, wird hier um ſo eckiger, je ſchärfer die Formen ſich abheben. Bei den großen Entfernungen iſt auch das Vor und Zurück minder gelungen. Genug alle Mängel der Schule kommen zum Vorſchein.

Wie viel aber iſt zu bewundern übrig. Und nicht nur in den einzelnen feinen Motiven, ſondern im Ganzen. Realer läßt ſich der Vorgang nicht darſtellen, er bleibt aber von inniger, religiöſer Anſchauung durchdrungen. Die Kunſt, wie weit ſie auch vorwärts ſtrebt, iſt ihres kirchlichen Dienſtes noch eingedenkt; ſie wird furchtbar und doch ohne Zwieſpalt mitleidig milde, und durch Zartheit des Pinſels und Reize der Färbung erfreulich. Schon im Mittelbilde ſind die Teufel thieriſch nur in den Köpfen und Füßen. Sonſt ſchlank in Wuchs, gewandt in Bewegung, und durch glänzende Schlangenſchweife, Floſſen, Pfauen- und Schmetterlingsflügel anmuthig fürs Auge. In der Hölle gleichfalls. Rohes und Unreines ſoll nirgend Raum gewinnen.

Bei feiner Nüancirung iſt dennoch der einfache Ernſt der Farbe das Herrſchende. Auf den braunen Felſen, dem Rauch und Qualm macht ſich nichts als das helle Fleiſch geltend, überglänzt von der gelben und rothen Lohe, und abſichtlich nun in vielfach kühleren Halbſchatten; dazwiſchen bewegen ſich die wenigen bronzefarbigen Teufel, und nur in der Höhe ſchwebt noch ein lichtblauer Engel.

Der letzte Sieg gebührt der Darſtellung des Paradieſes. Auch hier iſt das Unmalbare nicht gewagt. Keine nebuloſes

Aufſchweben zum Licht, kein Eden, ſondern das bloße Hinanſteigen zum Himmelsthor.

Im Vordrunde von der Mitteltafel her friſches Raſengrün mit Feuerlilien, Veilchen und blühendem Mohn, und neben den letzten Felſenkuppen Korallen, Rubinen und köſtliche Perlen. Dann in langſamer Windung baut ſich, feſt auf der Erde ruhend, eine Criſtalltreppe auf. Den Abſchluß giebt die breite und hohe Pforte. An den unterſten Stufen empfangen links ein Engel, rechts Petrus die Angelangten. Jener ernſt doch ſanft, dieſer nur durch größere Geſtalt ausgezeichnet, in Charakteriſtik und Ausdruck unbedeutend. Die ſechs nächſten ſchauen auf den Apoſtel; die übrigen, je drei nebeneinander, wandern ſchon die Stufen hinan, durch leiſe Wendung des Kopfes immer noch einen Theil ihres Angeſichts zeigend, einige faſt in Profil. Vor der Pforte bekleiden vier Engel die Nackten, die nun erſt eintreten, von allen Balkonen und Balluſtraden herab mit Geſang und Harfenklang begrüßt und überſtreut mit Blumen.

Auf dieſer Tafel allein iſt Hemling vollkommen in ſeinem Elemente. Die reinſte Züchtigkeit geht durch's Ganze; ein ſtilles Freuen, ein tiefes Staunen und ſeliges Hoffen. Durch das erſte Herantreten, die Windung der Treppe, das laugſame Aufſteigen, das Bekleiden und gedrängtere Einziehn mehren ſich die Figuren zu einer langen Schaar; bewegt, doch ohne Eil; die Sehnſucht iſt nur als beſcheidenes Vordringen angedeutet. Jede Geſtalt ſcheint in das eigene Glück verſunken, doch der Vereinzlung in der Hölle gegenüber iſt es eine Gemeinde, welche ſich Gott naht. Einige Köpfe gehören zum Beſten, was Hemling, einige Engel zum Schönſten, was die geſammte Schule gemacht; die Grundempfindung zum unbefangen Glücklichſten, was die religiöſe Menſchenbruſt faſſen kann. Dabei daſſelbe Bemühn um Praeciſion, der nehmliche Fleiß, die gleiche Berechnung. Die Seele dringt aber lebendiger hindurch, und nichts wirkt herabſtimmend. Maleriſch zierliche Architectur iſt überall Hemling's Verdienſt. Nirgend hat er ein Gebäude von ſo heiliger Pracht, und dennoch ſo leicht aufgeführt, und ſo wunderlieblich

bevölkert als dieſe Pforte des Glücks. In den Rundbogen der Thür, als Steinſchmuck, Engel, Köpfchen an Köpfchen, darunter Gott Vater thronend, das Lamm zu ſeinen Füßen, über den Bogen die Erſchaffung der Eva, an den Seitenthüren in köſtlichen Reihen Statuen; weniger ausführlich behandelt, doch nur um ſo künſtleriſcher untergeordnet.

Auch die Färbung iſt in Kraft und Brillanz geſteigert. Helles Tageslicht beſcheint das Raſengrün, die moosbraunen Felskuppen, den Zug und die Pforte, dunkle Wölkchen ziehn ſich um Thor und Treppe, und die Criſtallſtufen werfen blauſchwärzliche Schatten. Erſt bei dem Einzug jedoch concentrirt ſich die Gluth und Duftigkeit. Die Cardinäle und Päbſte funkeln in Incarnat, oben in frohem Gewimmel ſchillern, Paradiesvögeln ähnlich, die hellbunten Engel, — alles aber wird ſtill durch den Goldgrund überglänzt, der aus der geöffneten Pforte nun auch in Beleuchtung ein neues Licht über die erſten des Zuges und die nächſten Statuen verbreitet. Wirkſamer iſt der Goldgrund nie angewendet und aufgeſpart. Die dunklere Mittelſäule und braune Holzthür heben ihn noch mehr; und daß er ſich ſanft genug mildre, leuchtet das Steinthor in hellgelblichem Ton, hier in leiſem Roſenroth, dort bläulicher, und in den Bogen ſpielen und weben zauberiſch kühle Schatten, damit auch die zarteſte Feinheit ſich der Pracht wieder zugeſelle.

So überwiegt in dem ganzen Bilde der lichte Fleiſchton. In der Mitteltafel jedoch tritt er gegen den Erzengel zurück, in der Hölle gegen den Flammenſchein; im Paradieſe erſt leuchtet er klarer und wärmer, und wird durch die übrige Farbenpracht nur gemildert. Denn bei der Auferſtehung ſoll der Bote Gottes, in der Hölle das Element der Qual, und im Paradieſe allein die begnadigte Menſchheit als Hauptpunkt hervorſcheinen. —

Die äußeren Flügel grau in Grau ſtellen in Sandſteinniſchen rechts die aufrechtſtehende Jungfrau dar, das Kind im Arme, und vor ihr auf dem getäfelten Boden knieend den Donatar; links deſſen Gattin, und darüber den Erzengel Michael im Kampf mit Dämonen.

Maria's Gestalt ist weniger gelungen, doch im Ausdruck von sinnender Stille. Unbedeutender noch, mehr freundlich als ernst, erscheint Christus.

Die Formen des Michael zähle ich zu den Trefflichsten, die Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenschmuck noch zarten Glieder ist geschwungener und freier als im Mittelbilde. Eben herabgeschwebt, den einen Fuß vorgestellt, den anderen zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke streckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwerdts gegen den Drachen; nicht drohend; engelhaft milde, als Bote Gottes des Sieges gewiß. Der am Boden gekrümmte Satan sucht vergeblich mit der einen Krallenfaust den Schild herabzuziehen und mit der anderen den Mantel zu fassen, den eine zweite Höllengestalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm der Niederlage.

Die Köpfe sind malerisch gedacht mit Augenstern und Blick, die Formen meisterhaft modellirt, doch nur Gewandung und Faltenwurf sculpturartig, und nicht so scharf und kräftig, als der Täufer und Evangelist in der eyckischen Anbetung des Lamms. Der Schattengrund hat braungrünliche warme Töne, die auch in den Figuren sich wiederholen; wie in der eyckischen Verkündigung wird aber in der gelblichen Localfarbe auch ein feines Spiel mit bläulichen Tönen sichtbar. Leider haben beide Tafeln theils durch unvorsichtiges Putzen, theils durch schwere Retouchen unbillig gelitten.

Mehr noch läßt sich die gleiche Verunstaltung bei dem Kopf der knieenden Frau beklagen. Er ist vollständig übermalt, mit einer unbegreiflichen Rohheit. Nur die Hände und das bräunlich rothe, dem Wurf der Falten nach, sammetne Gewand mit schmalem weißem Pelzbesatz sind erhalten. Die feinen Nägel, die mit Perlen und Goldfranzen geschmückte halbdurchsichtige Mütze und die kostbare Halsschnur deuten auf eine vornehme Frau.

Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen

gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Queerbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone ſteht ein geöffneter Zirkel, um den ſich ein Papierſtreifen mit dem Wahlſpruch ſchlingt: pour non faillir.

Aehnlicher Art iſt das Wappen des Mann's; der Löwe jedoch ſchwarz auf goldgelbem Grunde, mit weißem leerem Balken, ohne Zirkel und Wahlſpruch.

Welcher Familie dieſe Wappen zugehören iſt bis jetzt nicht bekannt, obſchon es von Wichtigkeit wäre, um näher die Umſtände ermitteln zu können, unter welchen das Bild über Meer verſandt worden.

Der Kopf des Donatar's hat weniger gelitten, dennoch iſt faſt nur die ſtellenweis ſchlecht retouchirte Untermalung noch übrig. Das ganz bartloſe Geſicht, mit leicht gekräuſeltem braunem Haar deutet auf keinen Krieger; Stirn und Naſe ſind edel, der Mund weniger; ein langer ſchwarzer Rock, wahrſcheinlich Sammet, mit ſchmalem braunem Pelzbeſatz, breitet ſich am Boden in reichen Falten um den Knieenden her.

Die inneren Tafeln ſind ebenfalls manchen Unbilden nicht entgangen. Am meiſten ſtört die ungleiche Abnahme des alten Firniſſes, der theils noch einige Köpfe bedeckt, theils den Himmel, das Gewand der Jungfrau und des Täufers trübt und grau färbt. Das Blau fehlt dadurch mehr als nöthig. Auch das Purpurbraun auf der Rückſeite vom Mantel des Erzengels iſt zu ſehr gedunkelt; ebenſo der Himmel über Michael's Haupt, ſo daß die höchſten Lichter in den weißen Flügeln über die urſprüngliche Intention hinaus leuchten. Was aber am meiſten zu bedauern, das holde Geſicht des Engels, der Mund ausgenommen, iſt faſt bis zur Untermalung abgewaſchen, doch glücklicher Weiſe noch nicht übertüncht. Der Kopf des Gerechten auf der Wagſchaale dagegen ergiebt ſich ſogleich als neues Machwerk; in Form ungeſchickt, in Farbe trüb, im Ausdruck von ſtörender Stumpfheit. Leider ſcheint der alte Kopf darunter verloren. Außerdem ſtören im Raſen und Erdreich des Vorgrundes die

mannichfachſten ſchlechten Retouchen, die überhaupt im ganzen Bilde auch in den Fleiſchtheilen häufig vorkommen; und überall faſt, wie gewöhnlich, unnütz groß, um ganz geringe Beſchädigungen zu überdecken, und jedesmal fahl und ſchwer. Auch blättert auf der Mitteltafel der Kalkgrund an der einen Fuge bedrohlich ab, und die vielfachen Blaſen müſſen niedergelegt werden. Eine erfahrene, fleißige Hand könnte alle dieſe Mängel bald beſeitigen und das ganze Werk für lange wieder zu ſeinem früheren Glanze herſtellen.

Dreißigste Vorlesung.

Von andern authentischen Gemälden Hemling's aus der Zeit des Danziger Weltgerichts hat, wie es scheint, sich keines erhalten. Der anonyme Reisende des Morelli berichtet nur, wie ich schon angeführt, „daß er in der Wohnung von M. Pietro Bembo eine kleine Malerei mit zwei Flügeln gesehn; in einer Landschaft den Täufer mit dem Lamm, und die Jungfrau mit dem Kinde, von der Hand des Zuan Memeglino im Jahr 1470, und gut erhalten."

Das nächste documentirte Werk stammt aus dem Jahr 1479. Denn die kleine Darstellung im Tempel mit Hemling's eigenem Portrait, früher im Besitz des Herrn Imbert des Mottelettes zu Brügge, ein Bild, das Hemling im Jahr 1478 für seine Schwester im Kloster zum heiligen Geist gemalt haben soll, (Belg. Mus. Gent. II. p. 178.) ist nicht beglaubigt genug, und allzu beschädigt und übermalt, um es hier einzureihn. Die Anbetung aber im Hospital von 1479 ist bekanntlich mit Hemling's Namensschrift versehen.

Hier genügt sich der Meister in vereinzelten Situationen und wenigen Figuren, die er unbefangen gruppirt. Das klare Colorit bewahrt bei geringerer Gluth die gleiche Freundlichkeit; die fein vertriebenen Schatten des Fleisches spielen leicht in's Graue. Der Ausdruck bleibt ernst, doch wird selten in-

tenſtv, und erreicht Vollendetes nur in ſanften ſinnenden Charakteren. Mitunter iſt mehr beabſichtigt als zum Vorſchein kommt; überhaupt eine in etwas ermattete Milde der Grundzug.

In dem Mittelbilde, dem Opfer der heiligen drei Könige, ſtrebt die Geſtalt und der Ausdruck Maria's dem eyckiſchen ſtrengeren Ernſte nach; Chriſtus, lebendiger in Form, lächelt freundlich den Kommenden entgegen. Die Andacht der Weiſen geht nicht gar tief, am tiefſten in dem hingeworfenen Greiſe, der des Kindes Fuß küßt. Der Mohrenfürſt, voll Ehrfurcht an ſeinen Platz gefeſſelt, nimmt verwundert die Mütze ab. Zur Seite links ſteht ein Mann aus dem Fenſter, der als des Meiſters Bildniß gilt; mit ſchön geformter Stirn, zrücktretenden Augen und Backenknochen, feiner, leiſe gebogener Naſe und zartem Kinn.

Die Flügel ſind zum Theil freier; weil Hemling hier ſelbſtſtändiger ſeinem Genius folgt.

Beſonders ſchön iſt die Anbetung des Kindes. Denn gebricht auch den Engeln die eyckiſche Heiligkeit, ſo ſind ſie nur um ſo reizender. Der Eine ſenkt das dadurch beſchattete Geſicht, die Stirn bleibt beleuchtet. Die holden Züge, der liebliche Körper, die kleinen Hände und Füßchen des Kindes übertreffen alles bisherige an Zartheit der Malerei. Die Mutter, davor hingegoſſen, möcht es aufnehmen, in ihren Armen wiegen, aber ſie wagt es nicht; ſtill betet auch ſie den Heiland an. Joſeph blickt, ein theilnehmender Zuſchauer, auf die Gruppe.

Die Darſtellung im Tempel, auf der rechten Tafel, iſt gleichfalls zarter als ernſt, obſchon der Hoheprieſter zu Hemling's tieferen Köpfen gehört. Alle ſinnen über das Geheimniß der Geburt; das eigentliche Mark und Gebein aber fehlt ihnen, wenn auch nicht Seele und Lieblichkeit. Maria's Hand iſt von ſprechendem Ausdruck, ihr Geſicht von feinſtem durchſichtigem Fleiſchton. Auch Joſeph ſcheint ganz in den Vorgang verſunken, doch ebenſoſehr mit dem Beutel beſchäftigt, in welchem er nach Geld ſucht.

Auf den äußeren Flügeln ſteht rechts, unter einem Rundbogen auf Achatſäulen, der Täufer; im Ausdruck ſanft, in Car-

nation nicht belebt. Umher hügliches, grünes Land, Felsen mit bräunlichem Moos, bläuliche Bergreihn in zarter Abtönung; in in einem Gewässer die Taufe Christi.

Veronica mit dem Schweißtuch, auf der linken Tafel, in violettem Gewande mit bläulichem Mantel, hat einen wenig bedeutenden Ausdruck, doch auch ihre Züge durchdringt ein Seelenhauch, wie er Genesende zu beleben pflegt, wenn sie zum erstenmal wieder Sonne und Luft begrüßen. Die Sage, Hemling habe dieß Bild nach seiner Heilung im Hospital gemalt, mag nicht ganz grundlos sein. — Aus demselben Jahre, doch nicht als echt erwiesen, stammt das weibliche Portrait im Besitze des Königs von Holland, das fälschlich als Bildniß der Maria von Burgund angegeben wird. (Passavant, Kunstreise p. 391.) Die Sibylle Sambeth im Johanneshospital, ein gleichfalls geringeres Bild und nicht vollständig beglaubigt, fällt in das folgende Jahr 1480.

Das späteste dem Altärchen von 1479 näher verwandte Werk zu Brügge ist die Madonna mit dem Donator „Martinus de Newenhöven" 1487. Dazwischen vielleicht — im Ausdruck tiefer und in der Färbung feuriger — liegt die bekannte Anbetung aus der Boisseréeschen Sammlung, mit dem Christoph und Johannes auf den Flügeln.

Das Brustbild Christi derselben Gallerie, jetzt in München, kann ich als echt weder vertheidigen, noch als unecht angreifen. Es ist zu lange her, daß ich es gesehn habe. So viel jedoch weiß ich mich zu entsinnen, daß es den Vorwurf eines allzu gemeinen Ausdrucks, (d'une expression trop commune) den Passavant (lettre à Mr. Delepièrre p. 25.) ausspricht, nicht verdient. Die maskenartige Starrheit bei sorgsamster Ausführung ließen sich eher schon tadeln.

Deutlicher als dieses Kopfes erinnere ich mich eines Kleinods unter den Aders'schen Bildern zu London, gegenwärtig Eigenthum des englischen Dichters Rogers; eine Maria in blauem Mantel, die dem Kinde die Brust reicht; umher als Schmuck in den Spitzbogen der Architectur die sieben Freuden

und Leiden der Jungfrau; das Ganze kaum einen halben Fuß hoch. Waagen (Kunſtr. u. Künſtl. in Engl. II. p. 233.) bezeichnet es als ein „non plus ultra von Feinheit und Präciſion“ und theilt ihm „als Beweis der Höhe der Technik eyckiſcher Schule die größte Wichtigkeit zu.“ Doch möchte er es keinem anderen Meiſter als dem Johann van Eyck ſelber beimeſſen. Ich kann dieß letztere Urtheil nicht ſogleich unterſchreiben. Wenigſtens müßte dann mit gleichem Rechte auch das ausgezeichnete Altärchen zu Dresden als Eyck anerkannt ſein, wogegen, wenn auch die übrigen Merkmale zutreffen, der Mangel jener energiſchen Charakteriſtik ſpricht, die bei keinem Werke Johann's ausbleibt.

Von noch vorhandenen Miniaturen nennt Paſſavant, außer dem berühmten Gebetbuch in der S. Marcokirche zu Venedig, das Hemling unter Beihülfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gefertigt, (Kunſtbl. 1823. p. 53.) noch einige Blätter grau in Grau, namentlich einen Gruß des Engels und eine Krönung der Jungfrau in einem Brevier Philipp's des Guten, das die königliche Bibliothek im Haag bewahrt. (Kunſtblatt. 1841. No. 9. p. 35.)

Erſt in ſeinen letzten authentiſchen Arbeiten, wie es ſcheint, bildet Hemling eine ihm zuſagendſte Richtung zu voller Eigenthümlichkeit aus. Er verläßt nicht nur, wo er es irgend darf und kann, den größeren Maaßſtab der Figuren, ſondern erzählt Legenden oder bibliſche Geſchichten ſo anmuthig, als es vor ihm und nach ihm kein Maler wieder gethan hat. Was er an religiöſer Innigkeit in ſich trägt verſchmelzt ſich vielleicht nun erſt ungeſtört mit ſeiner angeborenen Grazie. Die portraitartige Treue fällt minder auf, der Fleiß erſcheint nicht zu mühſam, das ausführliche Detail thut der Lebendigkeit keinen Eintrag mehr, und vor allem, als bejahrterer Mann, gewinnt er noch einmal die liebliche Unſchuld wieder, die ſonſt nur ein Vorzug der Jugend iſt, hier aber durch Erfahrung und Virtuoſität um ſo gewiſſer wirkt.

Für dieſe Stufe ſind die Täfelchen auf dem Sacramentshauſe der Urſula am bezeichnendſten. Man möchte ſie bei dem

ersten Blick für ein Jugendwerk halten. So naiv ist die Auffassung. Ein Document jedoch über die Translocation der Reliquien in dieß neue Behältniß scheint zu beweisen, daß sie erst können im Laufe des Jahres 1488 vollendet sein. Die Ceremonie ward mit vieler Pracht gefeiert, und nach einer großen Messe den Gläubigen bei dieser Gelegenheit eine vierzigtägige Indulgenz bewilligt. Das Document, dessen Inhalt die châsse d'Ursule (Fol. 26.) publicirt, ist noch im Archiv des Hospitals vorhanden.

Auf der ersten Tafel an der langen Seite des Kastens ist die Ankunft der Eilftausend in Cöln zu sehn. Ganz im Vorgrunde, kaum erst vor dem reinlichen Steindamm angelangt, liegen zwei Schiffe mit eingerefften Segeln. Der klare Strom spiegelt den nächsten Thurm und das letzte Abendlicht wieder. In einem der Nachen heben drei Diener Gepäck vom Boden und tragen es fort; die Jungfraun sind zum Theil schon am Lande, wo Sigillendis, wie die Legende sie nennt, die Ursula empfängt. Dahinter wölbt sich mit zierlichen Rundbogen das alte Thor von Cöln, durch das die früher schon Ausgeschifften die Stadt betreten. Weiter im Hintergrunde ragen der Bayenthurm, die Martinskirche, und der Chor des Doms empor, Dächer und Thürme reinlich dazwischen. Ueberall ist Leben, nirgend Gewühl; nur die stille Ankunft, das fromme Begrüßen, das sittsame Weiterwallen einer jungfräulich heiligen Schaar.

Die Situation des zweiten Bildchens bleibt fast dieselbe; durch verschiedenes Local und glückliche Composition wird sie neu. Zwei Schiffe liegen vor Basel, dem grasbewachsenen Ufer nahe, in schattentiefem Wasser vor Anker. Die Schiffer, nette Figürchen in knappen Jäckchen, sind mit dem Aufziehn der Segel beschäftigt. Die Jungfraun mit hellen blonden Köpfen sitzen meist noch still in den Nachen; ein dritter segelt so eben heran. Als Hauptgruppe steigt wieder Ursula im Mittelgrunde an's Ufer, von den Ihrigen freudig mit zärtlicher Treue begrüßt. Durch das Thor einen Hügel hinauf wandern Andere paarweise aufwärts, keusch geschürzt, wie echte Pilger. Alpengletscher

ſchließen die Ferne. Es iſt das mildeſte Bildchen; Heranſegeln, Harren am Ufer und Weiterwandern nach einem Aſyl iſt ſo epiſch naiv in menſchlichen Zügen ausgeführt, daß ſich nichts Hübſcheres ſehen läßt.

Mit der dritten Tafel ſteigt der Eindruck. Durch Thor und Straße zu Rom wallen die Jünglinge und Jungfraun einzeln heran; im Mittelgrund gedrängter knien ſie vor dem heiligen Vater, der ſie ſegnend empfängt. Cardinäle und Biſchöfe theilen die Andacht, doch nicht in tiefer Verſenkung; ja einige verläugnen nicht ganz ihre Neubegier. Reizend aber in Form und Gruppirung ſind im Innern des Gebäudes, in das man durch einen offenen Bogen blickt, die Taufe der noch heidniſchen Männer und die Beichte des Bräutigams, ſo wie Urſula ſelbſt, die das Abendmahl nimmt.

Die drei letzten Tafeln auf der entgegengeſetzten Seite des Häuschens führen noch einmal an den Rhein zurück. Schon iſt Urſula in Begleitung des Papſtes wieder in Baſel angekommen. Aus weiter Ferne ſehn wir ſie gegen das Thor ziehen, dann verbirgt ſie die Stadt, bis der Zug ſich dem Ufer nähert. Als Hauptſcene wird im Mittelgrunde die Abfahrt des heiligen Vaters vorbereitet. Im Vorgrunde ſitzt er bereits im Schiffe; zur belebenden Füllung des Raumes rudern zwei Knechte ein anderes Boot voll Jungfraun heran. Hier erreicht der Ausdruck die ſchönſte Spitze. Urſula ragt noch als Erſte hervor, über allen aber ſchwebt eine Ruhe und Heiligung, als ob durch die Nähe des Statthalters Chriſti der Geiſt Gottes ſelbſt gegenwärtig wäre.

Das fünfte und ſechſte Bild, in Landſchaft und Gruppirung zuſammenhängend, doch in Situation getrennt gedacht, geben die Scenen des Martertodes. Ueber den ganzen Hintergrund erſtreckt ſich die Stadt Cöln, kirchenreicher noch als auf der erſten Tafel. Links ſind die Zelte des Kaiſers. Zehn Söldner, paarweiſe im Vorgrunde vertheilt, gedrängter im Mittelgrunde greifen die Wehrloſen an. Doch Einer nur in heftiger Leidenſchaft, die Uebrigen ohne Wildheit; mehr auf das Bogenſpannen,

Zielen, Schießen und Zustoßen aufmerksam. Einige sogar mil-den Sinnes. Selbst die Feinde der Religion scheinen religiös.

In drei Hauptgruppen stellt sich die Marter gesteigert dar. Zunächst im Vorgrunde fahren die Nachen mit aufgeblähten Segeln heran, in dem ersten die Mädchen, in betender Er-Erwartung vor den Pfeilen zurückweichend, das Haupt verhül-lend; in ihrer Mitte die Lieblichste eben getroffen, die Arme em-porgestreckt; die Männer zur Hülfe unfähig schauen angsterfüllt zu. Lebendiger noch ist die Situation in dem zweiten Schiffe. Hier drängen sich die Krieger, hier laufen sie an, und schon ist dem frommen Bräutigam das breite Schwerdt in das Herz ge-stoßen; sterbend sinkt er in Ursula's, in eines Gefährten Arme.

Das sechste Bild zeigt am Ufer in etwas größeren Figuren das Martyrium der Ursula. Mit den zwei letzten Begleitern steht sie vor dem heidnischen Fürsten, der auch sie zu erschießen befohlen hat. Doch selbst er scheint erschreckt, daß die Jungfrau sterben soll, und die Ritter umher stehen da, fast trübe auf den Aus-gang gespannt; nur der Vorderste freut sich des Schusses, zu welchem ein Söldner den Bogen anlegt. Ursula erwartet erge-ben den drohenden Tod, den sie doch mit unwillkührlich erhob-ner Hand von sich abzuwehren versucht. Ganz im Vorgrunde schaut ein am Boden liegendes Hündchen, ein weißes Windspiel, mit klugen Augen empor.

So ist das Ganze aus einem Gusse mit Mannichfaltigkeit durchgeführt. Nie überfüllt oder nur gehäuft. In den Schif-fen bleibt immer noch Raum für die Wendung des Kopfs, die Stellungen des Körpers; und es sind ihrer nie mehr als nöthig zur Anschauung einer Menge, einer Schaar. Die Gruppirung macht sich nach Local und Scene von selber, mit eben genügen-der Lebendigkeit, um nicht den Ausdruck frommer Stille zu über-schreiten. Zur Raumausfüllung der Mittelgründe hilft die städ-tische Architectur in schönster Wirkung und stimmt zu den ver-schiedenen Zuständen auf's allervortrefflichste. Die Färbung ist wärmer fast als in andern Werken. Directes Blau, außer dem Himmel, wird selten sichtbar, auf jeder Tafel aber brennt das

feurigſte Roth, das ſaftige Grün des Raſens und der Gewänder prangt in voller Sättigung, das Gelb wird durch goldigen Fleiſchton und lichtes Erdreich erſetzt, die beleuchteten Segel ſcheinen luſtig hervor, und faſt nur die Schiffe, die Thore und Kirchen mäßigen und kühlen neben dem beſcheidenen Violett und ſanften Lila die allzu feurige Gluth. —

Die übrigen Räume ſind der Verherrlichung der Urſula mit ihren Jungfraun gewidmet.

Auf dem Spitzdach zeigt das mittlere kreisrunde Bild noch einmal in halben Figuren die Urſula mit ihren Gefährtinnen und zweien Biſchöfen zur Gemeinſchaft der Märtyrer erhoben. Die Phyſiognomien bei dem größeren Maaßſtabe ſind individueller und fromm herausſchauend, doch nicht im Ausdruck vertiefter. Auch fehlen der Schmelz und die Gluth der Farbe. Ebenſo in den muſicirenden Engeln zu jeder Seite, zarten, beſcheidnen Figürchen.

Am ſichtlichſten wird der Unterſchied zwiſchen Hemling und Eyck auf dem Rundbild der zweiten Dachfläche, das die gekrönte Urſula auf goldenem Stuhl in weißem Gewande, zwiſchen Gott Vater und Chriſtus darſtellt, rechts und links muſicirende Engel; im Ausdruck bedeutend ſchwächer, auch minder leuchtend in Farbe.

Gelungner ſind die größeren Tafeln der Giebelſeiten. Auf der einen breitet Urſula mit dem Pfeil, als mater pietatis, den weiten Mantel über die Jungfraun. Die hinterſten Geſtalten, in tiefem Dunkel, ſind doch von prächtiger Klarheit des Tons, der ſich durch vielfache Schattennüancen bis zu den Vorderſten fortzieht, die in hellem Licht ſtehn.

Das Feld gegenüber füllt Maria mit dem Kinde aus; vor ihr zwei Schweſtern des Hospitals in der Ordenstracht, Portraits, von weichen Zügen, doch mattem Fleiſchton. —

Am nächſten in Darſtellungsweiſe ſtehn dieſem Meiſterwerke die ſieben Freuden der Maria, ehemals den Boiſſerée's zugehörig, jetzt in der Münchner Pinakothek; kaum weniger unſchuldig und von gleicher Lieblichkeit; in anmuthiger Vertheilung der verſchiedenen Scenen das kunſtvollſte Bild von allen.

Ob Hemling auf den letzten Tafeln, die er in Spanien gemalt, die ähnlichen Grundzüge wiederum reicher entwickelt habe, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Die Darstellung der Passion im Dome zu Lübeck aus dem Jahr 1491, (Kunstbl. v. 28sten Nov. 1822.) die neuerdings dem Hemling beigemessen wird, kenne ich leider bis jetzt nicht aus eigenem Anblick. Herrn v. Rumohr's frühere Schilderung in Schlegel's deutschem Museum so wie mündliche Beschreibungen von Kunstfreunden und Kennern machen obige Annahme keineswegs unglaublich.

Sollte es jedoch minder vortrefflich sein, so könnte es von einem der gleichzeitigen Schüler herrühren, die sich in Hemling's Malweise und Auffassungsart, Einige vollständig, Andre mit geringerem Glück, hineingelebt oder gleich ihm aus derselben Quelle geschöpft haben.

Als Beleg für die Existenz solcher Meister lassen sich im Capitelsaale des Hospitals ein kleines Altärchen, das die Grablegung darstellt, und das große Flügelbild, die Vermählung der Catharina nennen; so wie in der Academie der große Christoph und die Taufe. Daß diese sämmtlich von Hemling's Hand seien, muß ich ebenso bezweifeln, als ich andre bereits für Rogier van Brügge abgezweigt habe. Mit Hemling's Namen ist es bisher wie mit dem des Johann van Eyck ergangen. Was nur von Vielen herrühren kann, hat man, Geringeres und Bestes, nach unsicherer Tradition diesen Beiden allein zugetheilt; dem Hemling nicht weniger als achtzig Bilder. (châsse d'Ursule fol. 4.)

Die Grablegung mit der Jahreszahl 1480, soweit ich mir das Bild wieder vergegenwärtigen kann, nähert sich noch jener strengren Behandlung, der Rogier van Brügge in seiner früheren Zeit getreu war, und steht den documentirten Hemling's nach Passavant's Bemerkung an Kraft des Colorits, Lebendigkeit der Charaktere und richtigem Verständniß der Zeichnung nach. Die Buchstaben A. R. jedoch neben den Ziffern sind nicht auf den Namen des Meisters, sondern des Eigenthümers Adrian Rheims zu beziehn. (Passavant, Lettre à Mr. O. Dellepierre. p. 28.)

Die Vermählung der Catharina, auf dem Rahmen als ein Werk Hemling's aus dem Jahr 1479 bezeichnet, ist bis jetzt in Bezug auf Echtheit unangefochten geblieben. Neuerdings noch beschreiben Schnaase (Nieder. Briefe p. 354—57) und Kugler (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. 65—67.) dieß Bild ausführlich und preisen es als eins der vorzüglichsten. Nun gleichen allerdings die Figürchen und Gruppen auf den Flügeln und im Hintergrunde des Mittelbildes in Färbung, Bekleidung, Gestalt und Bewegung denen in der Geschichte der Maria und auf dem Reliquienkasten, ohne den Character directer Copie an sich zu tragen, und in den größeren Gestalten erinnert Manches an das jüngste Gericht; dennoch lassen sich mehr Gründe gegen als für Hemling angeben.

Die Namensaufschrift ist neu, das Gelingen mehr noch als ungleich. Neben Vortrefflichem steht auf jeder Tafel Schwaches, sei es in Zeichnung oder Farbe und Ausdruck. Besonders die äußeren Flügel würden den Ruhm des Meisters in keiner Rücksicht rechtfertigen.

Im Mittelbilde sind die halblebensgroßen Figuren in strengerer symmetrischer Anordnung als selbst auf eyckischen Tafeln der ähnlichen Art; wogegen die mannichfachen Scenen aus der Lebensgeschichte des Täufers und Evangelisten Johannes im Hintergrunde einen schärferen Gegensatz bilden, als irgend in anderen hemlingschen Werken. Einige weibliche Köpfe, der Maria z. B. und Salome, bezwecken, ohne sie erreichen zu können, jene sculpturartige Modellirungsweise der Eyck's, der Hemling sonst nirgend nachstrebt. Unter den Farben der Gewänder außerdem kommt zweimal ein stumpferes Braun vor, das ihm nicht eigenthümlich ist.

Die Figuren des rechten Flügels sind allzu schlank und über den Hüften von beinahe bienenartigem Einschnitte; die gewagte Verkürzung in dem liegenden Rumpf des Täufers ist mißlungen, besonders mangelhaft aber in Farbe und Form der unbedeckte Theil der Füße.

Der linke Flügel, die Vision der Apokalypse, läßt mehr

ſchon auf Hemling ſchließen. Die Compoſition iſt überſichtlich, ohne Phantaſtik und Uebertreibung, im Schrecklichen maaßvoll, und von ſauberſter Reinlichkeit, obſchon nicht von Hemling's gewohnter Naturtreue und Wahrheit.

Noch weniger als dieſes berühmte Werk gehört ihm der Chriſtoph in der Akademie zu, den Fr. v. Schlegel (Europa B. II. Heft II. p. 36.) mit großer Liebe als ein Vorbild geſchildert hat, „wie man landſchaftliche und einſiedleriſche Gegenſtände der heiligen Geſchichte behandeln müſſe.“

Die daneben hangende Taufe aber rührt augenſcheinlich von einem Schüler her, der ſchon mit Abſicht ohne eigne Erfindung und Gründlichkeit das Beſte benutzt und zuſammenfaßt, was ihm die Vorgänger überliefert haben.

Von einem directeren Schüler oder gleichzeitigen Nachahmer dagegen beſchreibt Paſſavant drei Bilder, welche in neueſter Zeit aus Mailand in das Städelſche Inſtitut gekommen ſind. Sie ſtellen die Geburt des Täufers, die Taufe Chriſti und die Enthauptung des Johannes dar. Vortrefflich in der Ausführung und den Charakteren, doch in Farbe von geringerem Leuchten. (Lettre à Mr. Delepierre p. 27.)

Wir haben zuerſt die Gebrüder van Eyck betrachtet, dann die wachſende Selbſtſtändigkeit der Schule.

III. Der letzte Punkt, der noch übrig bleibt, betrifft die Auflöſung dieſes geſammten Typus neben dem neuen Elemente, das ſich abgeſondert auszubilden anfängt.

Die beſtimmte Darſtellungsart Hubert's und Johann's war in den wenigen Richtungen, die noch eine neue Behandlung zuließen, gleichfalls erſchöpft.

1. So können jetzt ſtatt originaler Meiſter nur Nachahmer auftreten. In ihrer erlahmenden Production geht das Beſte

verloren. Die Individualisirung wird leerer, die Charakteristik schwächer, die Innigkeit und Liebe, und mit ihr die seelenvolle Poesie der Anschauung bleiben aus. Von solchen Werken, in Treue und Fleiß immer noch vortrefflich, sind mehrere Proben übrig. Man muß sie namenlos lassen, und kann nur die Kenner und Liebhaber nicht genug warnen, dergleichen Bilder mit ursprünglichen Erzeugnissen zu verwechseln.

2. Thut sich eine Selbstständigkeit noch hervor, so kann sie nur darin bestehen, daß sich die prosaische Naturwahrheit energisch an die Stelle poetischer Auffassung setzt. Hievon liefert kein anderer Meister ein schlagenderes Beispiel als der ältere Anton Claessens in seinen Hauptwerken vom Jahre 1498, die aus dem Rathhause zu Brügge nach Paris und von dort zurück in die Academie gekommen sind. Sie stellen in zweidrittel lebensgroßen Figuren Scenen dar, wie sie sich für einen Gerichtssaal eignen. Auf der ersten Tafel läßt Cambyses den ungerechten Richter auf seinem Amtsstuhl ergreifen, zwei Bogen öffnen den Blick auf die Straßen der Stadt; die andere zeigt vier Henker beschäftigt, dem Verurtheilten auf dem Martertische in Gegenwart des Monarchen die Haut vom Leibe zu ziehn, im Hintergrunde sitzt ein neuer Richter auf dem mit der Haut des Geschundenen überzogenen Stuhle.

Landon (Annales du Musée du Louvre. XIV. tab. 69. XVI. tab. 25.) erzählt, daß an öffentlichen Tagen das pariser Volk haufenweise vor diesem Bilde gestanden, und es wie eine wirkliche Hinrichtung mit Wohlgefallen betrachtet habe. Dieß ist die beste Critik. Cambyses, der Richter, die Henker und Bürger sind alle Portraits, in Colorit kräftig und braun in den Schatten, von richtiger Zeichnung und sprechenden Zügen, in Form und Färbung aber nicht ohne Härte, und bei aller Lebendigkeit doch ohne eigentliches Leben.

Das letzte Verkommen endlich der Schule, dem gegenüber sich nur ausgezeichnete Meister, wie Mabuse und Bernard von Orley, im Bedürfniß nach neuer Bildung den Italienern zu-

wenden, überragt schon der Zeit nach den Endpunkt dieser Periode, und ist erst in der folgenden zu berühren.

3. In der jetzigen tritt jedoch noch die Originalität eines Meisters hervor, dessen Seltsamkeit unter den niederländischen Malern dieses Jahrhunderts als Ausnahme dasteht. Keinem Kundigen kann es entgehn, daß ich auf Jeronymus Bosch hindeuten will.

Schon van Mander, der fast keine größere Biographie ohne einleitende Reflexionen anhebt, beginnt Bosch's Lebensgeschichte mit der Betrachtnng, mannichfach seien die Neigungen, Behandlungsarten und Werke der Künstler, und jeder sei Meister in der Gattung geworden, welche die Natur ihm durch die Lust dazu angewiesen. So verhalte es sich auch mit den abentheuerlichen Gesichten, die Jeronymus im Kopfe gehabt, und zu ebenso freundlichem als graulichem Anblick mit dem Pinsel ausgedrückt habe.

Geboren wurde Jeronymus zu Herzogenbusch in Nordbrabant; das Jahr aber seiner Geburt ist ebenso wenig als das seines Todes und der Name seines Lehrers ausgemittelt. Seine Blüthezeit fällt zwischen 1450—1500, und bald genug waren seine Werke auch in Italien bekannt und beliebt. Schon der anonyme Reisende beschreibt deren mehrere. Lomazzo (lib. VI. p. 350. Fiorillo Gesch. der zeichn. K. in Deutschl. II. 332.) findet ihre fremdartigen Gestalten und schauderhaften Träume ganz einzig und wirklich göttlich. Die meisten Bilder jedoch sind noch heutigen Tags in Spanien, sei es, daß Bosch sie dort selber gemalt, oder daß die katholisch düstere Anschauung spanischer Geistlichen vorzugsweise in diesen Gemälden die heilsame Seelenqual eines schauerlichen Ergötzens gesucht und befriedigt habe. In den Niederlanden und Deutschland gehören sie mehr zu den Seltenheiten.

Daß ein Maler wie Bosch gerade neben der eyckischen Schule hergeht, ist sehr wohl erklärlich. Die eyckische Conception hat von ihrer Darstellung den Ausdruck schmerzlicher Reue und Buße nur fern gehalten, weil sie sich selten genöthigt

geſehen, als ihren Inhalt auch die menſchliche Verderbtheit mit aufzunehmen. In dem Volksbewußtſein aber wie in der Lebenserfahrung der Einzelnen iſt der Anblick von Geldgier, Unkeuſchheit, Wolluſt und Völlerei ebenſo gegenwärtig, als die Gewohnheit kirchlicher Andacht, und generaliſirt ſich zu den Vorſtellungen von Sünde und Verdammniß.

Eine ſo real auffaſſende Kunſt als die Malerei dieſer Zeit wird ſich deshalb das Problem ſtellen müſſen, auch dieſen Stoff in lebendiger Friſche vor Augen zu bringen. Dieß iſt die Aufgabe, der ſich Boſch unterzieht. Aus der entgegengeſetzten Anſchauung entſprungen, muß auch die Art ihrer Löſung engegengeſetzt ſein, und zwar für die Stufenfolge der Gegenſtände in ſichtlicher Steigerung. — Den Kreis der Religion will Boſch nicht verlaſſen. Im Gegentheil ſind den Situationen aus dem Leben Chriſti und der Legendengeſchichte mehrere ſeiner Bilder gewidmet. Van Mander z. B. führt eine Flucht nach Aegypten und eine Kreuzigung an, die er in Amſterdam geſehen, ſo wie zu Harlem die Disputation zwiſchen Gläubigen und Ketzern, und rühmt durchweg die „staticheydt“, in welcher Chriſtus, Maria und Heilige dargeſtellt ſeien. Ebenſo erwähnt Fiorillo (II. p. 333.) der Erſchaffung des Menſchen in dem Kloſter St. Laurenz im Escurial, der Dornenkrönung und des Verraths zu Valencia, und in der Belvederegallerie zu Wien des Erzengels Michael, der den Drachen bekämpft. — Doch auch bei dieſen Gegenſtänden ſchon geht Boſch gern ſeinen eigenen Weg.

Auf der Flucht nach Aegypten, erzählt van Mander, ſei eine Herberge dargeſtellt, mit allerlei Volk umher, und ein großer Bär, den der Führer für Geld tanzen läßt. Auch ſpricht er von „bootsighen“ Geſichtern den „statighen“ gegenüber. Boſch will ausdrücklich den Zwieſpalt der Religion und des Welttreibens zum Bewußtſein bringen. Zu dem Standpunkt eines freien Humors aber kann er ſich noch nicht erheben. Er verſucht es, das Gelingen muß er jedoch ſpäteren Zeiten überlaſſen. In wie weit er dagegen und in welchem Typus den Ausdruck des Heiligen trifft, weiß ich nicht zu beurtheilen.

Der ähnliche Gegensatz schärft und vermannichfacht sich in einem zweiten Kreise von Gegenständen, in denen die Macht des Bösen diesseits und jenseits der irdischen Welt den Angelpunkt abgiebt. Der eyckischen Schule sagt das Diabolische wenig zu. Vorzüglich läßt sie im Weltgericht, das überdieß kein Lieblingsgegenstand ist, das Local der Hölle, die Art und der Grade der Strafen noch unberücksichtigt. Jeronymus Bosch macht es umgekehrt. Als der erste unter seinen Zeitgenossen nimmt er die Vorstellungen von Versuchung durch höllische Geister, von Reinigung und ewiger Qual zum durchgreifenden Inhalt. Für dieses Gebiet muß der Phantasie allein überlassen bleiben, sich aus der umgebenden Welt das Nöthige auszuwählen. Bosch sinnt sich am liebsten in thierische und menschliche Mißbildungen hinein, und vollständig ist er erst dann zufrieden, wenn er die frappantesten Metamorphosen, die widersprechendsten Mischungen zu neuer Bedeutung, symbolisch verständlich und naturwahr zugleich, ineinander gefügt hat. Aberwitzig und spuckhaft, aber doch von so kühner Erfindung, so anschaulich und zum Greifen nahe, daß man zweifeln möchte, ob man der eigenen Erfahrung, oder dieser in aller Verwirrnng klaren Einbildungskraft trauen soll. Dieselbe Mühe verwendet er auf das Local. Hier gleicht es verfallenen Burgen, dort niederländischen Küchen, das Erdreich dazwischen ist durch Sümpfe getrennt, durch Brücken verbunden, und Thürme und Giebel speien in knisterndem Brande Flammen und schweflichen Qualm empor.

Dieß abentheuerliche Local jedoch mit allen Frazzen, die es beleben, ist mehr eine ernsthafte Glaubenssache als ein Spiel des Witzes. Wie Eyck die Andacht, so will Bosch Entsetzen erregen, wenn auch mit grauender Lust gemischt, und stellt so real nur dar, damit wir den wirklichen Ort der Verdammniß erkennen sollen. Von Traumgebilden ist nur höchst selten zu sprechen. Er ist ein wacher Meister, der auch uns dadurch erwecken will, daß er der Weltlust ihre täuschende Lebensmasken abzieht, und das wahre Antlitz, das er dahinter erblickt, als Todtengebein, Thierheit und Verkrüppelung schildert.

Ueber die bestimmte Behandlungsweise kann ich Näheres wenig sagen. Im Berliner Museum (Abth. II. Classe I. No. 87.) hängt unter Bosch's Namen ein großes Flügelbild, das auf der rechten schmalen Tafel das Paradies und den Sündenfall, auf der linken und dem Mittelbilde die Hölle mit Verdammten und Teufeln in buntester Fülle ausmalt. In den Figuren aber und dem Gesichtstypus Eva's und Adam's, Gott Vaters und der Sünder, in den Thieren des Paradieses, in der Technik und Farbe lassen sich bei vielen fremdartigen Zügen die Hand und der Pinsel des Lucas Cranach so wenig verkennen, daß sich das Ganze als eine, vielleicht frühe Nachbildung dieses Meisters nach einem Hauptwerke des Jeronymus Bosch ergiebt.

Meine Richtschnur ist deshalb nur eine neuerdings der Berliner Gallerie einverleibte Versuchung des heiligen Antonius, durch Bosch's eigene Namenszüge als echt documentirt, und von jenem größern Bilde nicht nur in Färbung und Praxis, sondern auch in der Composition wesentlich abweichend. In diesem Bilde stellt sich heraus, daß Bosch die Natur muß wakker durchmustert haben. Doch nicht mit so gründlichem Fleiß als die Eyck's. Die Selbstständigkeit seiner Phantasie unterbricht jenes stille Forschen, und scheint ihn auch zu Flüchtigkeiten verleitet zu haben. Doch überbietet er seine Zeitgenossen sowohl in Freiheit der Formen, als auch im Ausdruck der raschen Bewegungen, des heimlichen Schleichens und langsamen Kriechens. Seine Charakteristik ist jedesmal ohne Zwiespalt von Absicht und Gelingen, und im Einzelnen oft von treffendem Witz. Die Räume, obschon voll von Menschen, Thieren, Baulichkeiten und landschaftlichem Detail, erscheinen selten überfüllt, hin und wieder sogar leer; die Gruppirung erhebt sich meist bei vielbewegter Lebendigkeit zu einfacher Abrundung, doch hat die Gesammtcomposition nur der Bedeutsamkeit nach Fluß und Zusammenhang; nach Außen kann sie häufig unmotivirt erscheinen, und was der Maler mit den einzelnen ernsthaft travestirenden Kobolden, Gnomen und Schreckgestalten gewollt, ist schwer zu ent-

ziffern. In Schatten und Licht, in kühlen und glühenden Tönen treibt er es mit Abſicht zu weit ſchärferen Unterſchieden als Johann van Eyck und deſſen Schüler. Zinnober, Saftgrün und feuriges Braun ſtellt er gern lehmgrauen Tönen mit bläulichen Tinten oder blaugrünen Fernen entgegen; die gelben und rothen Flammen contraſtiren ſcharf mit dem ſchwarzbraunen Rauch, und helle Lichtblitze ſpielen keck auf den grünen Teichen, oder den Stahlrüſtungen, die ſeine Gerippe tragen. Boſch ſcheint es durchweg mehr auf Gegenſätze als auf Vermittlungen abzuſehn, ſo daß auf den nächſten Blick das Ganze für Manchen den Eindruck einer noch rohen Färbung macht. Dennoch iſt ihm ein vielbeobachtendes Auge nicht abzuſprechen. Er bildet nur als Begründer einer neuen Richtung erſt unvollkommen, was dieſe zu leiſten im Stande iſt, aus. Die Breughel's aber, der ältere und jüngere Teniers, ja Rubens ſelbſt, wenn ich nicht irre, haben ihm nach dieſer Seite viel zu verdanken. Denn auch in der techniſchen Behandlung kann er als erſter Vorgänger in jenem flüchtigeren Antuſchen braungrüner und ſaftbrauner Töne gelten, in welche dann mit ſicherer Hand die beſtimmteren Formen und Farben hineingeſetzt ſind.

Auf nähere Beſchreibung kann ich nicht eingehen; die Bilder dieſes Meiſters werden am wenigſten durch Schildrungen deutlicher.

Ueber eine dritte Gattung fehlt mir aus Mangel an Anſchauung jedes Urtheil. Ich meine die myſtiſchen und ſymboliſchen Darſtellungen, zu denen beſonders das „omnis caro foenum“ im Escurial gehört.

Ueberhaupt iſt Boſch mehr ein merkwürdiger als ein hervorragender Maler, und ſeine Bedeutung für dieſe Epoche kann ich nur darin finden, daß er die bisher geltende Behandlungsart auflöſt. Die cölniſche und eyckiſche Schule ſuchen nicht vornehmlich das darzuſtellen, was in der Natur, in dem menſchlichen Charakter und Lebensbereich von Gott ſcheidet, ſondern was mit ihm verbinden und ausſöhnen kann: die Unſchuld

das Gute, die kirchliche Frömmigkeit. Bosch im Gegentheil, wenn auch mit religiösem und sittlich gutem Auge sieht nur das Arge und Sündliche, er verlegt das Böse mitten in die Welt, die Welt in die Hölle, und für seine muthige Phantasie, jemehr sie im Angesichte des Teufels nach Wahrheit ringt, wird die irdische Verkehrung des Heiligen nur durch Verkehrung der sonst gewohnten Gestalten anschaubar.

Ein und dreißigste Vorlesung.

Wenn für die erste Hauptstufe unsrer Periode die cölnische Schule den Mittelpunkt bildet, so geht wie wir sahen, die zweite von Hubert und Johann van Eyck aus. Die vertiefte Anschauung und vollendete Virtuosität derselben beschränkt aber ihre Einwirkung nicht auf die Reihefolge bedeutender Schüler in Brügge, Gent und Harlem, sondern verbreitet sich auch von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts über die Meister in Cöln, Westphalen und Oberdeutschland.

Mit diesen Einflüssen können wir einen dritten Abschnitt beginnen.

Die deutschen Schulen waren, im Grundcharakter dieser gesammten Epoche, dem Streben gefolgt, die religiösen Stoffe in Gestalt ihrer eignen Gemeinde vor Augen zu stellen. Den nächsten Typus jedoch bilden sie dadurch aus, daß sie die particulärer bestimmenden Formen und das tiefer zusammenfassende Innre vorerst noch bei Seite lassen.

Nun bringt aber die fortwachsende Entwickelung weltlicher Interessen nicht nur im wirklichen Leben an jedem besonderen Individuum einen vielseitigen Ausdruck des Charakters zum Vorschein; sie verlangt bei der angegebenen Kunstrichtung auch die Mitaufnahme desselben in die malerische Composition. Keine Schule befriedigt dieses Bedürfniß in höherem Grade als die altflan-

drische. Den Deutschen bleibt, ihrer bisherigen Auffassung nach, nichts anderes übrig, als sich aus den Niederlanden her das einzupflanzen, was ihnen nicht ohne fremde Nachhülfe besser gelingen will. Doch bei schärfrer und reicherer Charakteristik muß auch der religiöse Ausdruck eine Wandlung erfahren, und Beides wieder kann nur in sofern geschehn, als die Oelmalerei gegen die frühere Praxis eingetauscht wird.

Dieß dreifache Aufnehmen bleibt keineswegs ein nur passives Lernen. Das nationale Element ist hiefür viel zu mächtig und frisch. Theils daher ziehn die deutschen Schulen in Form und Färbung nur so viel zu sich heran, als mit ihrem früheren Typus vereinbar ist, theils, ohne den Gegensatz zu scheuen, stellen sie Fremdes und Eigenes neben einander, und stoßen erst später das allzu Heterogene wieder aus.

Soll hierin aber ein Fortschritt liegen, oder sich vorbereiten, so muß aus dieser Einigung ein volleres Resultat hervorgehn, in welchem die deutsche und flandrische Richtung zu einer höheren Stufe gelangen.

Drei Punkte lassen sich für die Weiterbewegung als die erheblichsten angeben.

1. Die Grundzüge der voreyckischen Meister, die cölnische Schule an ihrer Spitze, sind im Ausdruck das Schuldlose und jugendlich Frohe, das offen aus allen Zügen herausblickt; in der Form bei geringer Individualität das Liebliche und doch wieder Großartige und Edle; in der Färbung das Helle, Klare und Freundliche. Johann van Eyck statt dessen bringt die reiche Naturumgebung herzu, das kirchliche und häusliche Local, und für die Charactere die volle Besondrung in sculpturartiger Strenge, detaillirender Modellirung, tieferem Farbenton und verstärkter Scala von Schatten und Licht. Mit der Particularität und Bestimmtheit der Form aber soll in der Malerei sich auch der von Innen belebende Ausdruck steigern. Daß Johann diese Forderung vernachläßigt habe, ist nicht zu behaupten. Doch der stumme Glaube, in welchem er alle seine Gestalten reich an äußerer Erscheinung festhält, bleibt für sie, wie für uns ein

Geheimniß des inneren Gemüths. Das dichte und feste Verkörpern läßt den Ausdruck der Seele schwer hindurch. Sie geht nicht verloren, aber sie kann sich nicht ungehemmt aufthun. Man muß ihr lange mit Vorliebe nachspüren, ehe ihr verborgenes Leben vollständig erkennbar wird.

So stehen die bisherigen Hauptrichtungen einander in Form, Färbung und Ausdruck gegenüber. Sollen sie sich vermitteln, so dürfen die Deutschen allerdings die flandrische Charakteristik und Farbenbehandlung aufnehmen, zugleich aber müssen sie das erfüllen, was die eyckische Schule zu wenig bezweckt. Sie haben das Innere klarer an's Licht zu ziehn und in Handlung zu setzen, damit es in allen Vorgängen unmittelbar zu Tage komme. Die Form muß mit anderen Worten trotz ihrer Fülle und Genauigkeit theils reicher und freier bewegt, theils durch feiner beseelende Färbung zwiefach belebt erscheinen.

2. Ein anderer Punkt ist nicht minder wichtig. Die Anschauung der eyckischen Werke bleibt neben dem Kunstgenuß immer ein Kirchgang. Johann tritt, dem Sinn und Geist nach, mit keiner Situation aus dem Gotteshause heraus, in welchem jeder Ausbruch der Leidenschaft schweigt. Die Schüler und Nachfolger können sich dieser Beschränkung zwar weniger fügen, auch sie jedoch verlebendigen Scenen aus der Geschichte Christi und seiner Heiligen am liebsten in der Weise, daß sie vornehmlich die Gesinnungen und Gemüthszustände malen, zu denen eine fromme Gemeinde durch den Anblick dieser Ereignisse bewegt werden würde.

In dem weiteren Fortgang aber darf die Geschichte des alten und neuen Testaments keine bloße Gelegenheit für die Darstellung sinnender Andacht bleiben, sondern das lebendige Geschehen selbst muß die Aufgabe sein. Jede Art, jeder Grad der Empfindung, Begier, That und Duldung, die zu diesen Auftritten irgend gehören, müssen auf den erweiterten Kreis der Veranschaulichung übertragen werden. Ein solches Bemühn zeigt sich in den deutschen Schulen häufiger als bei den Niederländern. Eigentlich wirksam jedoch können jene es nur durch die festere Individualität der

Charaktere ausbilden, die ſie jetzt erſt hinzugewinnen und in reger Bewegung ergreifen.

3) Hiemit ſteht nun ein dritter Punkt in engem Zuſammenhange. Die ſinnende Heiligung giebt bei den Eyck's den Angelpunkt. In der Verſöhnung, die dadurch zu Stande kommt, ſind aber zwei Seiten verknüpft, die weder in der Geſchichte Chriſti noch in den Legenden der Märtyrer oder dem Leben der Gegenwart nur ihre ruhige Einigkeit darthun. Wie ſich der irdiſche Menſch vor Gott und den Heiligen beugt, ſucht er ſich ebenſoſehr von ihnen loszuringen, und ſich auf ſich ſelbſt zu ſtützen. Innerhalb der religiöſen Sphäre geben die Stadien der Paſſion für die Darſtellung dieſer Widerſacherſchaft den angemeſſenſten Gegenſtand. Die flandriſche Schule hatte dergleichen Vorgänge gleichfalls nicht ausgelaſſen. Wenn aber Johann dem Ausdruck weltlicher Thätigkeit keinen weiteren Spielraum gönnt, als er bei guten Bürgern und edlen Fürſten während der Beichte und Meſſe einnimmt, ſo ziehn auch die Schüler bei jenen Scenen durchweg das ergebene Leiden, oder den Schmerz und die Bekehrung umſtehender Zuſchauer in den Vorgrund. Zur eigentlichen Darſtellung des Brutalen und Böſen müſſen ſie ſich immer Zwang anthun. Auf unſerer Stufe kommen die Verſpottung, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung nicht nur weit häufiger vor, ſondern der Haß des Pöbels, der Hohn der Knechte werden vorzugsweiſe behandelt. Ja manche Meiſter gehn im Infernaliſchen bis zum Ausdruck ſeelentrunkner Begeiſterung fort. Hierbei kommt ihnen andrerſeits die hohe Milde und freundliche Unſchuld der deutſchen Auffaſſung trefflich zu ſtatten. Sie halten ſie beſonders in Frauen und Jungfrauen um ſo klarer und aufrichtiger feſt, je deutlicher dieſer Adel den Stempel der Verworfenheit in den übrigen Geſtalten erkennbar macht. In dieſem Gegenſatze verliert ſich jedoch die jetzige Stufe leicht in Uebertreibung und Unnatur. Sie kann den Dualismus nicht anders löſen, als wenn ſie die Gottvergeſſenheit als mißgebornen Auswurf verdammt.

Im Ganzen werden deshalb die Vortheile, welche der neu-

gewonnene Inhalt mitbringt, fast noch durch die Nachtheile aufgewogen. Die Scheu vor allem Widrigen nach Außen und Schlechten nach Innen verschwinden. Wir sind nicht selten mitten in eine Welt versetzt, in welcher das Schroffe, Wilde und Rohe die Reinheit des Geistes und der Natur verdrängt. Die einfache Harmonie ist durchbrochen, und wenn auch die Erfindungsgabe zum Ausdruck der bisher gefesselten Leidenschaft angespornt wird, so stößt sie doch gerade in diesem Probleme auf Schwierigkeiten, für welche die vorhandenen Mittel noch ihrem Zweck nicht immer gewachsen sind. Färbung, Geberden, Bewegungen werden bunter, wirrer, und die Phantasie, welche die schöne Wahrheit noch nicht erreichen kann, begnügt sich nur allzuoft mit der Kraft des Gemeinen, oder nimmt die halbwahre Aushülfe der Phantastik in Anspruch, die zum Ausschweifenden und Bizarren führt.

Wenn daher die frühere cölnische und gleichzeitige flandrische Schule in ihrem Felde Vollendetes geben, so ist die jetzige Stufe im Allgemeinen nur als Vorbereitung zu rühmen. Wenige ausgezeichnete Meister schwingen sich, wie Martin Schongawer zu einem neuen Gipfelpunkte empor.

Um so nothwendiger aber ist dieser nächste Versuch. In jeder der beiden Richtungen, der deutschen und eyckischen, hat sich ein Bedürfniß hervorgethan, das die andere zu befriedigen geeigneter ist. Wo dieß bei naher Berührung zum Vorschein kommt, bleibt die Vereinigung niemals aus.

Die verschiedenen deutschen Schulen bilden sich jedoch in abweichender Weise fort.

I. Am engsten verschmelzen die Niederdeutschen die flandrischen Einflüsse mit ihrer bisherigen Behandlungsart. Wir können sie dem Local wie dem Kunsttypus nach in drei Hauptgruppen sondern. Auf der einen Seite steht die cölnische, auf der andern die westphälische Schule; zwischen beiden im Herzogthum Cleve die Schule von Calcar.

A. Der Charakter der cölnischen läßt sich auf dieser Stufe am besten durch ihre Grenzen bezeichnen. Der letzte große Maler, dessen Werke den ihrigen vorangehn, ist Meister

Stephan, welcher den offnen Ausdruck seines Vorgängers Wilhelm mit individuellerer Charakteristik in eben so hohen als anmuthigen Gestalten zur Spitze führt. Von hier aus liegt der Fortschritt zu der eyckischen naturtreuen Bestimmtheit den cölnischen Meistern nicht ferner, als früher dem Hubert und Johann selber. Innerhalb des flandrischen Einflusses nun läuft unsre Epoche jenem Maler des sechszehnten Jahrhunderts entgegen, dessen berühmteste Werke, der Tod der Maria, noch jetzt in dem Museum zu Cöln und in der Boisserée'schen Sammlung unter dem falschen Name Schoreel's bekannt sind. Die Verklärung der Seele, die dem Leib zu entfliehen scheint, ist trotz aller detaillirenden Ausführung kaum zarter wieder gemalt worden, als in diesem Tod der Maria. — Die jetzige Stufe, wenn sie die Niederländer auf sich wirken läßt, sucht deshalb jenen *ersten* Punkt der Vermittlung auf, den ich schon oben berührt habe. Der unverhüllte Ausdruck der Seele soll durch die schärfre und reichere Plastik der Form um so weniger zurückgedrängt werden, jemehr die flandrische Schule selber schon den Keim für zartere Innigkeit in Rogier's van Brügge und Hemling's Werken in sich trägt. Diesen Keim innerhalb des *eyckischen* Typus in *cölnischer* Weise *neu* zu entfalten ist die Hauptaufgabe, die vorliegt. Doch bleiben die beiden andern Seiten, um welche es sich bei den Deutschen handelt, nicht ganz in Rückstand. Die dargestellten Situationen aus der biblischen Geschichte werden nur in ihrem wirklichen Geschehen minder lebendig als in der westphälischen Schule und bei den Malern zu Calcar. Dagegen neigen sich auch die cölnischen Meister, auf Anlaß der Passion, zu jenen eckigbewegten Formen und mißgestalteten Zügen. Bereits in ihren älteren Werken kommt eine derartige Auffassung vor. Denn haben sie früh schon den Muth, ihre unschuldig frommen Gestalten stramm vor Gott und die Jungfrau hinzustellen, so lassen sie auch die brutalen und wilden als Widersacher ganz tapfer agiren. Doch, wie ich schon früher gesagt, als eine Art Mummenschanz, halb ernstlich halb lustig gemeint. Ein Bild des Berliner Museum in fünf und dreißig kleinen Abtheilungen,

aus der Zeit Meister Wilhelm's, ist in dieser Beziehung höchst ergötzlich und lehrreich. (Abth. III. 3ter Classe. No. 179.)

Die Maler der jetzigen Stufe gehen hierin bedeutend weiter, indem sie die flandrische Fülle und Festigkeit auch für diesen Kreis anzuwenden versuchen. Hierin fehlt es ihnen jedoch an eyckischen Vorbildern, und der Natur selbstständig zu folgen haben sie noch die Geschicklichkeit nicht erworben.

Ihr hauptsächliches Problem sind deshalb die Vorarbeiten für die spätere Vollendung der cölnischen Schule des sechszehnten Jahrhunderts.

Aus dieser Aufgabe erklärt sich denn auch der Weg, den sie vorerst entlang gehn. Das Aufnehmen der eyckischen Energie macht den Anfang, das langsam steigende Erweichen und zartre Beseelen die Mitte und den Schluß. Für diesen Abschnitt jedoch nur in ziemlich beschränktem Kreise. Sie bewahren den Goldgrund, und schließen die landschaftliche Natur noch größtentheils aus.

1. Während die Schüler des alten Stephan in dem früheren Typus fortmalen, ist es besonders ein Meister, in dessen Werken sich der Einfluß der flandrischen Schule in voller Kraft zeigt; der Urheber jener bekannten acht Tafeln mit Scenen aus der Passionsgeschichte, im Besitze der Familie Lyversberg zu Cöln. Die falsche Annahme, daß dieß der Kupferstecher Israel von Meckenen gewesen sei, hat schon Passavant mit guten Gründen zurückgewiesen. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 416—18.)

Die genannten Tafeln beginnen mit dem Abendmahl und enden mit der Auferstehung; die mittleren stellen den Verrath, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuze in steigender Vortrefflichkeit dar. Sämmtlich mit geringer Naturumgebung, die sich auf Rasengrund, Hügel und Büsche, in dem Gelbgrün der cölnischen Schule, beschränkt, oder auf Architectur in Rundbogen und dem späteren Baustyl des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch in den Gewändern ist das Gold nicht gemalt, sondern in älterer Weise eingepreßt.

Für den Charakter, die Form und den Ausdruck der männlichen Köpfe, mit Ausschluß der peinigenden Kriegsknechte, giebt nicht Johann van Eyck selber das Vorbild, sondern vielleicht Rogier van Brügge. Am Besten gelingt die Aeußrung der stilleren Empfindungen; das ruhige Sinnen, die stumme Trauer, die schmerzliche Klage. Doch bleibt die Zeichnung im Ganzen hinter Rogier zurück, die Gesichtszüge sind minder bis in's Einzelne durchgeführt und der Ausdruck erreicht nicht die gleiche Feinheit und Tiefe, obschon es den Händen nicht an Lebendigkeit fehlt.

Besonders das Abendmahl ist weniger gewichtig als mannichfach in Geberden des Staunens, der Betrübniß, und der Versicherung liebender Anhänglichkeit und fester Treue.

Der Verrath des Judas erinnert in Compsition direct an das Münchner Bild des Rogier van Brügge, das ich oben beschrieben habe; (p. 109) ohne jedoch zu demselben nachhaltigen Ernste vorzudringen.

In der Verspottung und Dornenkrönung kehrt sich die Wildheit der marternden höhnenden Knechte heraus. Sie sind der Natur übertreibend entnommen, zu grellem Abstich gegen Christus' gefaßteres ergebenes Dulden und zwei nachdenkliche alte Köpfe.

Der ähnliche Gegensatz steigert sich in den folgenden Scenen der Passion durch den innigen Schmerz und die Klage der Getreuen und wird in den Figuren des Volks und der Knechte nur erst durch leise komische Züge gemildert.

Weniger auffallend drängt sich die Mischung des Fremden und Eigenen in Costum und Färbung auf. Das hellere Grün, Gelbgrün und Gelb, das die cölnische Schule liebt, verbindet sich mit den vielfachen Nüancen in dem Roth, Blau und Violett der früheren Gemälde Rogier's van Brügge. In den Frauenköpfen ist die Carnation von zarter Betonung, in den männlichen zum Theil von dem durchsichtigen warmen Schmelz in Rogier's späteren Werken.

Demselben Meister wird noch eine ziemliche Anzahl von Bildern zugetheilt. Das früheste, ein Altarblatt zu Linz, giebt das Jahr 1462 an, das späteste, eine Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Cöln, das Jahr 1488; so daß die Blüthe-

zeit von 1460 — 90 reichen mag. Passavant (l. c. p. 420.) nennt unter seinen Werken auch diejenigen Tafeln, welche aus der Boisserée'schen Sammlung unter Israel von Meckenen's Namen bekannt sind. Zu den vorzüglichsten derselben, soweit ich mich entsinne, gehört die Vermählung der Maria. Ob dieses Bild von einem andern Maler herrühre, könnte ich nur nach erneuter Besichtigung festzustellen versuchen. Neben Rogier van Brügge scheinen noch andere eyckische Schüler Einfluß gewonnen zu haben, doch kommen auch dem Meister eigenthümliche Physiognomien, besonders der Frauen vor. Dem Colorit fehlt die leuchtende Klarheit. Es entspricht mehr der Sanftheit der Charaktere, die hin und wieder bis zu innerer Mattigkeit fortgehn.

2. Mehrere Schüler, ungleich an Werth und Geschicklichkeit, müssen sich dem Meister dieses Bildes angereiht haben. Sowohl in Cöln als in der Pinakothek, in der Moritzkapelle und der Berliner Gallerie sind von ihnen noch viele größere und kleinere Gemälde übrig. Sie behalten fast immer den Goldgrund bei, von welchem die Figuren sich bald gelungener abheben, bald aber auch in Perspective und Lufttон sehr vieles zu wünschen lassen. Die Charaktere, theils vereinzelt hingestellt, theils gedrängter zusammengruppirt, in Bewegung nicht gezwungen, doch muskellos und nicht ohne Eckigkeit, verlieren eher an innerm Nerv, als daß sie daran zunehmen. Die Mädchenköpfe aber, zart und fein, mit kleinen Augen, hoher Stirn und lieblichem Mund, in der Carnation etwas milchig, mit leise angeflogenem Wangenroth, erhalten nicht selten die Freundlichkeit der frühern cölnischen Schule wieder, und zeigen zuweilen in Stellung und Form ein Streben nach jener anmuthsvollen Hoheit der Meister Wilhelm und Stephan. Ueberhaupt machen sich die ursprünglich cölnischen Elemente nach und nach geltender.

3. Dies Vorwalten des heimischen Typus bildet sich endlich in höherem Maaße noch in einer dritten Gruppe aus, welche schon eine nähere Vorstufe für jenen spätern Maler des Todes der Maria zu Cöln und München bildet.

Der Goldgrund verſchwindet, die landſchaftliche Umgebung wird reicher, die Charakteriſtik der Köpfe jedoch nimmt an Schärfe der Modellirung ab, und wird bei dünnerem flüſſigem Auftrag gleichſam ſeelendurchſichtiger in ſeiner Milde.

Das ſtädtiſche Muſeum zu Cöln liefert auch für dieſe Stufe, die übrigens noch zu wenig durchforſcht iſt, mehrere Beiſpiele. Leider habe ich bis jetzt nicht Gelegenheit gehabt, ihr ein genaueres Studium zu widmen.

Zwei und dreißigste Vorlesung.

B. Durch denselben eyckischen Einfluß kommt ein eigenthümlicher Charakter zweitens nun auch in Westphalen, hauptsächlich in Münster, Soest und Dortmund, zum Vorschein.

Das ganze fünfzehnte Jahrhundert war für Cöln und Westphalen ein Zeitraum fast ununterbrochener Fehden der Bischöfe gegen die Städte, oder der geistlichen Fürsten untereinander. Den Mittelpunkt dieser Zwiste bildet die Regierungszeit des mächtigen Erzbischoffs Dietrich, Grafen von Mörs. Stolz und schlau, habsüchtig und verschwenderisch versucht er über Westphalen fast unabhängig zu herschen, und findet in der Hülfe seiner Brüder, Heinrich's, Bischoffs zu Münster und Friedrich's Grafen von Mörs, mächtige Stützen. Als ihn jedoch sein Zug gegen die Hussiten in Schuldenlast stürzt, zu deren Tilgung er ungewöhnliche Steuern ausschreibt, steht zuerst Soest wider ihn auf. Denn die hartnäckige soester Bürgerschaft gedenkt besonders in dieser Epoche ihre bisherigen Freiheiten bis zur Reichsunmittelbarkeit auszudehnen. Sie huldigt dem Herzog von Cleve, der ihre Privilegien am 23sten Juni 1444 bestätigt. (Emminghaus, memorabilia susat. Docum. p. 21. 37. Erhard, Geschichte Münsters p. 232.). Da gehn die Bündnisse für oder wider Soest herüber und hinüber. Paderborn und das Bisthum Münster

halten mit Dortmund zu Cöln, die gleichnamigen Städte aber, nebst Osnabrück, Herford und Lemgo vertheidigen die Sache der Soester. So fällt schon der erste Zug für die hartbedrängte Stadt glücklich aus. Ebenso der zweite, zu welchem Dietrich von Cöln umsonst unzählige Kriegsvölker zusammenbringt. Er wird geschlagen und Soest verbleibt nach dem endlichen Friedensschlusse 1449 dem Herzog von Cleve.

Kaum sind diese Kämpfe beigelegt, so brechen schon neue hervor. Diesmal um die Bischofswahl in Münster, nach dem Tode Heinrich's von Mörs. Dietrich unterstützt seinen jüngern Bruder Walrav, den auch der Pabst bestätigt. Der händelbegierige Johann Graf von Hoya jedoch will seinen eigenen Bruder Erich eingesetzt wissen. Er macht sich eine mächtige Parthei unter dem Volke von Münster, und beherrscht dadurch willkührlich den Rath und die Stadt. Selbst die verlorene Schlacht bei Coesfeld entmuthigt ihn nicht, und vergeblich ernennt der Papst nach Walrav's Tode den Herzog Johann von Baiern zum Bischof. Der Graf läßt sich in die Schmiedezunft aufnehmen, in den Rath wählen, und selbst noch beim Einzug des Bischofs wiegelt er die Bürger auf. Die Drohungen seines eigenen Anhangs allein bewegen ihn endlich zur Flucht, so daß nun erst der Bischof in Frieden seine Regierung antreten und segensreich fortsetzen kann.

Diese Zustände bleiben auf die westphälischen Malerschulen nicht ohne Einfluß. Besonders Soest, nachdem es die herzogliche Herrschaft des Erzbischofs mit der weltlichen des Herzogs von Cleve vertauscht hat, läßt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den flandrischen Typus direct auf sich einwirken; ebenso die Reichsstadt Dortmund; in geringerem Maaße auch Münster. Dieser Einfluß aber gereicht ihnen nicht durchweg zum Vortheil. Architectonisches Local und landschaftliche Umgebung treten auf dem beibehaltenen Goldgrunde nur langsam hervor, so daß sich die Luftperspective noch kaum entwickeln kann, und bei gehäuften Figuren und Scenen die ganze Anordnung

oft verworren und bunt erscheint. Namentlich bei Gegenständen, die einen mannichfach leidenschaftlichen Ausdruck fordern.

Und gerade zur Darstellung aufgeregter Affecte sind nach diesen Zeiten des Kriegs und der wechselnden Unruhen die westphälischen Meister besonders geneigt, wodurch denn der Gegensatz der früheren anmuthigen, stillen Gestalten und der nunmehr in Kampf und Empörung bewegten scharf herausgestellt wird. Innerhalb religiöser Stoffe ist, wie wir sahen, die Passion hierzu hauptsächlich geeignet. Auf diese und besonders auf die Kreuzigung verwenden, den vorhandenen Werken nach, die besten Meister ihre ganze Kunst. Doch fügen sie dann auf den Flügeln gern die vorangehenden und nachfolgenden Scenen hinzu, und lieben es überhaupt, einen ganzen Cyclus von Situationen an einander zu reihn.

Die Stufenfolge der vorzüglichsten Meister, soweit die heutige Kenntniß reicht, gliedert sich in nachstehender Weise.

1. Eine handschriftliche Chronik von Liesborn bei Münster erzählt, „der Abt Heinrich habe im Jahre 1465 den Chor der Klosterkirche mit dem Hochaltar und vier anderen Altären einweihen und mit Tafeln besetzen lassen, so ausgezeichnet in Gold und Farben, daß deren Meister nach Plinius' Urtheil bei den Griechen als Künstler ersten Ranges könnte werth erachtet werden." Der Name dieses Malers ist unbekannt; man bezeichnet ihn als den Liesborner Meister. Sein Hauptwerk schmückte den Hochaltar der genannten Klosterkirche, und stellte auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln in acht kleineren Abtheilungen Scenen aus Christi Leben dar. Die Composition der Haupttafel, obschon nur noch aus Fragmenten erkennbar, im Besitz des Herrn Regierungsrath Krüger in Aachen, zeichnet sich durch symmetrische Einfachheit aus. In der Mitte hängt Christus am Kreuz, in den Grundzügen dem byzantinischen Typus nachgebildet; zwei Engel fangen in Kelchen das Blut seiner Wunden auf; unten auf der einen Seite stehn Maria mit den Heiligen Cosmas und Damian, auf der andern Johannes mit der Scholastica und dem Heiligen Bernard. Die

Figuren, fast lebensgroß, sind in guten Verhältnissen, von edler Form; im Ausdruck von deutschem Liebreiz, obschon nicht ohne flandrische Einwirkung, sanft, doch vom Hauche religiöser Empfindung beseelt; im Faltenwurf einfach, in der Färbung hell, klar und zart, in der Behandlung zwischen Tempera und eigentlicher Oelmalerei.

Wie weit der eyckische Einfluß reicht und von wem er ausgeht, kann ich nicht sagen. Die obigen Andeutungen sind einer Schildrung Passavant's (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400) entnommen, der sein Urtheil darauf beschränkt, daß dieser Meister auf der „Scheide stehe, zwischen der früheren idealischen (cölnischen) und der jetzt herrschend werdenden individuell niederländischen Richtung." (Kunstblatt Dec. 1841. No. 101. p. 417.) Doch scheinen die dreifußhohen Tafeln der Flügel, von denen Herr Krüger gleichfalls die Verkündigung und Darbringung, nebst einem Bruchstück aus der Anbetung besitzt, den Eyck's schon näher zu stehn. Sie sind genauer ausgeführt, und die „Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, wenn auch nicht mit jener täuschenden Wahrheit, wie bei Johann van Eyck und seinen besseren Schülern." (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400.)

2. Ein andrer Zweig der westphälischen Schule gelangt in Soest zu vollerer Blüthe. Dort findet sich in der Marienkirche zur Wiese ein Altarblatt mit der Jahreszahl 1473, von kräftigerem Farbenton, doch wie Passavant meint, weniger in Oel als in Tempera gemalt. Das Mittelbild zeigt die Familie der heiligen Anna, die Flügel geben Scenen aus dem Leben derselben, so wie der Jungfrau Maria.

Bereits vollständig in Oel, doch von geringerem Werthe sind zwei Flügel eines vergoldeten Schnitzwerks auf dem Hochaltar der Kirche zu Rhynern bei Hamm, mit Darstellungen aus der Geschichte Christi; vorzüglicher, in derselben Kirche ist eine Geburt, mit dem Martyrium des heiligen Stephan und Laurentius zu den Seiten, durch die Namensschrift als ein Werk des

Meiſter Suelnmeigr bezeichnet; in den Köpfen lebendig und zugleich von lieblicher Milde.

Dieſe Maler mögen dem Hauptmeiſter Jarenus von Soeſt vorangegangen oder nachgefolgt ſein. Denn aus Paſſavant's flüchtiger Anführung läßt ſich dies ohne eigene Anſchauung nicht entſcheiden.

Der Name Jarenus iſt durch das Monogram eines ausgezeichneten Bildes beglaubigt, das zu Wilton-houſe, dem Landſitze des Grafen von Pembroke, hängt. Es ſtellt den Leichnam Chriſti, von den Seinigen beweint, auf Goldgrund mit landſchaftlicher Umgebung dar. (Paſſavant Reiſe d. Engl. u. Belg. p. 141. Waagen Kunſtw. u. Künſtler in Engl. II. p. 284.) Ein größeres Altarblatt, wie es ſcheint das Meiſterwerk des Künſtlers, iſt von Soeſt her in die Gallerie des Berliner Muſeum gekommen. (Abthl. III. Cl. 3. No. 173.)

Dieſes Bild beweiſt am ausdrücklichſten den günſtigen Einfluß der eyckiſchen Schule. Der Goldgrund zwar iſt gleichfalls noch nicht mit dem Blau des Himmels vertauſcht, die Landſchaft bleibt untergeordnet, obſchon nicht ohne Bemühen nach charakteriſtiſcher Naturform; Thore und ſonſtige Baulichkeiten kommen nur wenige vor, und die Luftperſpective bleibt auf der voreyckiſchen Stufe; auch ſind die Frauenköpfe durchweg weſtphäliſch und die Färbung behält jene freudige Helligkeit der cölniſchen Schule. Deſſenohngeachtet macht ſich der flandriſche Typus um ſo glücklicher geltend, je näher Jarenus unmittelbar aus der Quelle ſchöpft. Er muß die Anbetung des Lamms nicht nur gekannt, ſondern eine Verwandtſchaft mit dem Genius Johann's und Hubert's empfunden haben. Durch bloße Nachbildung hätte er die urſprüngliche Wahrheit und den directen Ausdruck niemals erringen können. Die ſtille Größe, die kirchliche Ehrfurcht werden ſein Eigenthum nicht, aber der einfache Ernſt, der nur auf die Hauptſache losgeht. Einzelne Figuren und Bewegungen hat Jarenus unſtreitig aus dem Genter Altarblatte entlehnt. Man denkt jedoch nirgend an Nachahmung oder Copie. Er ſchreibt die Geſtalten und Züge ab, wie er ſie würde aufgefaßt

haben, wenn sie ihm in der Wirklichkeit selber begegnet wären Die detaillirte Charakteristik und Modellirung läßt er bei Seite, sowohl in den Physiognomien als auch in Gewändern, Waffen und anderem Beiwerk. In den Köpfen ist die bestimmtere Form mit geübter Hand mehr angedeutet als ausgeführt, oft nur in schwärzlichen Umrissen hingesetzt, und mit geringen Schatten und Lichtern gerundet. Die Augen sind klein, wenig geöffnet und stehen um vieles weiter auseinander als in der Natur. Im Uebrigen fehlt es den Gesichtern, wie den eyckischen, in Nase, Stirn, Backenknochen, Mund und Kinn, nicht an sprechender Verschiedenheit und Entgegensetzung. Weniger gleichen die Proportionen denen Johann's. Sie sind schlanker, ohne zu Rogier's van Brügge Zierlichkeit fortzugehn. Zum Theil weicht Jarenus auch im Costume ab. Der Faltenwurf, wenn schon von minderer Schärfe, nähert sich zwar dem eyckischen, die weiten Talare aber und Meßgewänder kommen fast gar nicht vor. Häufiger faltige Röcke, mit tief herabgerücktem Gürtel.

Der Ausdruck im Ganzen bleibt überall wahr, naiv und von größter Mannichfaltigkeit. Doch in Wucht kann er sich weder mit Johann's Energie, noch in Concentration mit Rogier's van Brügge Feinheit müssen. Dafür liegt jeder Affect offener zu Tage, und ist von durchgängigem Leben. Am besten geräth ein frommes Dreinschaun; weniger der Schmerz; er ist betrüblicher als innig.

Da nun Jarenus nur das in sich aufnimmt, was er sich ohne Widerspruch aneignen kann, so geht Erlerntes und Ursprüngliches zwanglos zusammen.

Die leuchtende Wärme und Kraft der Localtöne scheint ihm angeboren. Lackroth, Hellgrün, dunkles und lichteres Blau, gelbliches Hellgrün und helles Gelb, Violett in's Blaue spielend, oder grauer und bräunlicher, sind seine Lieblingsfarben. Er gebraucht sie heller als die Eyck's, ohne die weite Stufenleiter von Schatten und Licht, aber mit großem Farbensinn, der einer gewissen Buntheit zum Trotz immer wieder auf das Harmonische hindrängt, und von Hause aus für die kleineren Distancen die

rechte Abtönung im Auge und Pinsel hat. Den Rasen hält er in dunklerem Grün, ebenso Bäume und Sträucher, das Erdreich meist gelbbraun, die Figuren in Gewändern und Köpfen lichter, so daß sie sich leuchtend herausheben. In der Carnation faßt er bei allem Wechsel den bräunlichen Grundton in höchster Einfachheit, und mischt nur zuweilen grauere Schatten ein. Wo ihm der Fleischton am besten gelingt, glänzt er lebendig in warmer Klarheit. Der Auftrag ist flüchtig und dünn, ohne sorgliche Untermalung, und bezeugt die durchgeübte Virtuosität eines Meisters, mehr in Tempera zu malen gewöhnt, als in Oel.

Für die Gruppirung zieht Jarenus gedrängte Volksmassen in eyckischer Weise vor. Nur ordnet er sie reicher und bewegt sie in stärkerem Grade. Die einzelnen Figuren handthieren und sprechen mit einander, obgleich auch viele ruhig dasitzen, in sich versinken, oder betrachtend zuschauen.

Den Vorzug dieser Lebendigkeit kann er noch nicht vor Mängeln schützen. Er hält sich ohne Uebertreibung näher an die Natur als die gleichzeitige cölnische Schule, die plötzlichen Bewegungen sind aber eckig und scharf, die Verkürzungen in Zeichnung und Abtönung mangelhaft, und bei der steilen Perspektive rückt alles zu nah auf einander. Die Composition erscheint dadurch auf den ersten Blick verwirrter als sie es wirklich ist. Besonders im Mittelbilde, das nur anfangs den Eindruck unklarer Buntheit giebt. Nach längerem Anschaun erkennt man bald im obern Theile rechts den Verrath des Judas, hinter Hügeln und Buschwerk, das die Figuren halb verdeckt; darunter werden in Begleitung des Volks die Schächer und Christus von peinigenden Knechten aus dem Thore geführt. Den mittleren Haupttheil nehmen die aufgerichteten Kreuze ein, mit einem Kreise von Figuren umgeben. Rechts sehen einige stehend der Kreuzführung zu; mehr vorn beklagt Johannes mit den Frauen die trostlos am Boden sitzende Mutter; dann folgt der Streit der Knechte um das Gewand, und dahinter links sitzt mit Brille und Feder, von Zuschauern umringt, ein Schriftgelehrter. Die übrigen Gruppen ziehen sich um die Kreuze hin; den innern

Raum füllen ein Paar Reiter und die knieende Magdalena. Außerhalb dieſes weiten Kreiſes ſind wieder oben links die Grablegung, unten die Höllenfahrt. Hinter den Kreuzen öffnet ſich ein Blick in die Landſchaft, die ſich in grünbläulichen hellen Tönen von den dunkleren vorderen Felſen und Sträuchen und dem Goldgrunde abhebt.

Von den Flügeln iſt der rechte, der in vier Abtheilungen die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel enthält, der gelungenſte. Die Compoſition wird einfacher, die Landſchaft naturgetreuer, das Local reicher, die Ausführung genauer. Unter den männlichen Köpfen erinnern einige an Johann, andre an ſpätere Schüler, ſo daß dieſe Tafeln wohl erſt im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt ſein können. Die Figuren, Bewegungen, Geberden und Köpfe der Frauen ſind zarter und lieblicher als im Mittelbilde; ſie gehn zum Theil in's Anmuthige und Schlanke bis zum Graziöſen hin. Doch iſt die Haltung weniger gleichmäßig. Einige Köpfe im Streben nach ſchärferer Modellirung, haben tiefe dunkele Schatten, wogegen die übrigen den helleren Ton des Mittelbildes nicht überbieten. (Abthl. III. Cl. 3. No. 183.)

Der linke Flügel ſchließt den Cyclus mit der Auferſtehung, der Himmelfahrt, der Ausgießung des heiligen Geiſtes und dem Weltgericht. Im Ganzen, um der verſtärkten Bewegung willen, minder befriedigend. Hauptſächlich ſind im Weltgericht die überlang geſtreckten dürren Geſtalten eckig und ſteif, obſchon im Ausdruck der Furcht, des Schreckens und der Verzweiflung von einfacher Wahrheit. (No. 184.)

3. Auf Jarenus folgen von bisher ausgemittelten Meiſtern Victor und Heinrich Dunwegge aus Dortmund. Sie reichen, laut einer Nachricht aus dem Chronicum dominicarum Tremonensium Fol. 32., bis in das erſte Viertel des ſechszehnten Jahrhunderts. Wenigſtens ſollen ſie für die Dominicanerkirche zu Dortmund ein Bild im Jahre 1521 gemalt haben. (Kunſtbl. Dec. 1841. No. 102.). Ob dieß aber wirklich das in

der jetzigen Pfarrkirche zu Dortmund befindliche Altarblatt sei, darf ich, ohne es zuvor gesehen zu haben, nicht entscheiden.

Die Mitteltafel stellt noch einmal die Kreuzigung auf Goldgrund dar; ebenso figurenreich und in ähnlicher Anordnung als bei Jarenus; vielleicht klarer, da die episodischen Scenen fortbleiben. Der erste Flügel zeigt innen in sehr symmetrischer Composition Maria mit dem Kinde auf dem Throne, zu ihrer Seite stehend die heilige Anna, mit vielen anderen Figuren, alle durch den beigeschriebenen Namen bezeichnet; zur Linken trägt Elisabeth den Täufer als Kind auf dem Schooß, von Frauen und Männern umgeben. Die Köpfe der Frauen, zart und klar in der Carnation, gleichen denen der früheren cölnischen Schule; die Männer sind sehr portraitartig gehalten und verschiedenartig colorirt; der Faltenwurf ist in eyckischer Weise scharf gebrochen, doch in breiten Massen; die Landschaft von frischem Ton mit tiefblauer Ferne.

Den zweiten Flügel füllt die Anbetung der Könige, tiefer in Färbung, in den Gewändern reicher und großartiger, und deshalb nach Passavant's Meinung von anderer Hand.

Auf den Rückseiten der Flügel vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über den man durch gothische Architectur in die Landschaft hinaus blickt, stehen rechts der segnende Christus, der heilige Dominicus, der Täufer und Petrus der Märtyrer; links der Evangelist Johannes, St. Thomas, Maria Magdalena und St. Vincentius, würdige Gestalten, und, außer Christus, bedeutende Charaktere; die Dominicaner, wie es scheint, Portraite.

Ueberhaupt glaube ich aus obiger Beschreibung folgern zu können, daß dieses Bild sich in Rücksicht auf speciellere Naturwahrheit schon weiter vorgeschritten erweist, als das Altarblatt des Jarenus.

Deutlicher zeichnet sich durch dieses Bestreben eine Kreuzigung im Berliner Museum aus. (Abth. II. Kl. I. No. 50.). Hier ist die gesammte Scene ohne Goldgrund in eine Naturumgebung hineingesetzt, deren heimische Physiognomie auf portraitartige Wahr-

heit losgeht. Die Charaktere ihrerseits deuten gleichfalls nicht nur in dem allgemeinen Typus, sondern auch in der festen Modellirung der einzelnen Züge auf die strengere Nachbildung theils der flandrischen Schule, theils der nationalen Gesichtsformen: Diese realistische Richtung wird so überwiegend, daß die bisherige Anmuth auch aus den Mädchenköpfen verschwindet. Faltenwurf, Bewegungen, Geberden, alles ist herber. Männlicher allerdings, doch mit wenigen Ausnahmen roher. Die ganze Conception erscheint nach Innen von poetischer Seele wenig geadelt, nach Außen in den individuellen härteren Formen unerweicht. Ebenso ist wohl der Farbenton tiefer, in den Schatten kräftiger, doch von minder leuchtender Wärme, beinahe frostig. — Die Composition ähnelt der bisher üblichen. Ein Kreis von Figuren ist um die Kreuze umhergruppirt. Weniger reich an Gestalten, und mit der Absicht, die hinsinkende Maria von Johannes unterstützt als Hauptmotiv geltend zu machen, dennoch aber unruhiger. Die hadernden Knechte, das gaffend mit Weib und Kind am Boden liegende Volk, und dann wieder die vielen Reiter, die das Kreuz umgeben, zerstreuen die Aufmerksamkeit, und überwältigen den Ausdruck von Trauer und Schmerz. Außerdem hat die Kunst der Beleuchtung und Luftperspective nicht Fortschritte genug gemacht, um alles gehörig zu sondern, hervorzuheben und unterzuordnen. — Ein Seitenflügel, vielleicht desselben Bildes, gewiß aber von derselben Hand, mit ähnlicher Landschaft und gleicher Behandlung der Charaktere befand sich in der reichen Sammlung des ohnlängst verstorbenen Stadtrath Reimer zu Berlin.

In diesem Stufengange nimmt die westphälische Schule, wie es scheint, den umgekehrten Weg als die cölnische. In Cöln wirken anfangs sogleich die flandrische Compositionsart, die volleren Charaktere, die genauere Modellirung und Technik kräftig ein, die Wildheit aber der Leidenschaften wird in Kreuzigungen und Martern nur seltner, ohne Vorliebe, und mehr übertrieben als naturwahr dargestellt. Die westphälischen Meister dagegen halten länger ihre frühere Conception und Behand-

lung fest. Sie haben als Vorbereitung den bisherigen Typus nicht zu der Höhe des Meister Stephan und seiner Schüler herangebildet. Naturumgebung, Perspective und portraitartiges Detail bilden sich deshalb später erst und in geringerem Maaße aus, obschon sich die bunte Lebendigkeit in Figuren, Stellungen und Affecten als ihr eigenthümliches Feld erweist, in welchem sie sich ohne Uebertreibung bewegen.

Während aber, wie ich annehmen muß, die Cölner bald wieder die festere Bestimmtheit zu erweichen bemüht sind, vermehrt sich in Westphalen die realistische Auffassung in steigendem Grade; bald einseitiger und härter, bald in Rücksicht auf Ausdruck, Charakteristik, Färbung und Luftton feiner und milder. Hierauf deutet wenigstens eine große Kreuzigung im Besitze Sr. Excellenz des Generallieutenant Herrn Rühle von Lilienstern. In der Composition hauptsächlich reiht dieß merkwürdige Bild sich den ebengeschilderten nahe an. Um die drei hohen Kreuze zieht sich wieder ein Kreis von Reitern und Volk zu Fuß, einige voll Andacht, die meisten individuell und lebendig in Physiognomieen und Haltung niederländischen Vorbildern nicht ohne Selbstständigkeit nachgeahmt, hier mehr, dort weniger gelungen. Links im Vorgrunde hadern die Kriegsknechte um das Gewand des Heilands; rechts sinkt die klagende Mutter zu Boden, von Johannes unterstützt und von Frauen umgeben. Diese Figuren und Köpfe, die weiblichen in jugendlicher Milde und Lieblichkeit, die Knechte absichtlich roh, karikirt und häslich von Gestalt, und in Stellungen ungeschickt, bewahren am vollständigsten den westphälischen Typus. Im Hintergrunde ist zur Rechten die Kreuzführung, zur Linken das Gebet Christi, die Höllenfahrt und Auferstehung; in einer Landschaft jedoch, die nicht auf westphälische Natur, sondern mehr auf Gegenden hinweist, wie sie bei Namür an den Ufern der Maaß vorkommen. Die Behandlung der Waffen, der gemusterten Gewänder, des Sammets, Pelzwerks, Faltenwurfs und des Erdreichs im Vorgrunde hat gleichfalls niederländischen Charakter; einige Pferdeköpfe ähneln denen im Zuge der Ritter und Richter auf der eyckischen Anbetung

des Lamms. Die Färbung im Ganzen ist hell und klar, doch nicht ohne Kraft und Tiefe der Localtöne; die Carnation erinnert, bedeutend ausgebildeter und feiner jedoch, an Jarenus. Namentlich sind in der Luftperspective Fortschritte gethan, so daß die Figuren gefügiger auseinander gehn, und besonders die Landschaft mit gehöriger Abtönung in die Ferne zurücktritt. Der Auftrag ist dünn, vertreibend und spiegelglatt.

In älterer Zeit war dies Altarblatt lange in Cöln, dann stand es verstäubt und geborsten in einer Dorfkirche in der Nähe von Achen, und ist erst von dort her an den jetzigen Eigenthümer verkauft worden. Die Flügel, innen und außen bemalt, gehörten der Lyversbergschen Sammlung an, bei deren Vertheilung sie neuerdings sollen nach Frankfurt gekommen sein. Eine dieser Tafeln zeigt in der unteren Ecke rechts, muthmaßlich als Monogramm, ein A. Derselbe Buchstabe findet sich auf Fähnchen im Hintergrunde des Mittelbildes.

C. Der Unterschied beider Schulen, der cölnischen und westphälischen, erhält seine mittlere Ausgleichung drittens in den Meistern zu Calcar.

Im Herzogthum Cleve walten nicht dieselben Zustände und Verhältnisse vor, aus denen in Cöln und Westphalen die Malerei hervorgeht. Weder der Landesherr ist Bischof, noch die Stadt den Herzogsrechten des Erzbischofs untergeben. Das Regiment bleibt weltlich, obschon mit dem geistlichen Fürsten vielfach in feindlicher naher Berührung. Doch scheint die Nationalität nicht spezifisch und kräftig genug, um sich zu einer schlechthin eigenen Richtung auszubilden. Es kommt nur zu einer Vereinigung desjenigen Typus, der in den Nachbarländern gleichzeitig herrschend ist.

Die nächste Einwirkung mag wohl von Cöln ausgegangen sein; den spätern westphälischen Einfluß erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit.

Ein so mannichfaltiges Aufnehmen aber kann nur durch leichte Aneignung und immer doch eigenthümliches Verwenden

zu günſtigen Reſultaten führen. Beides iſt den Meiſtern von Calcar nicht abzuſprechen.

Von den Cölnern behalten ſie die verſtändliche Seelenklarheit des Ausdrucks, und in Farbe die Milde und Anmuth; der weſtphälichen Schule ſtehn ſie in Vorliebe für cycliſche Darſtellung nahe, deren Hauptmomente ſie auf kleinern Tafeln vereinzeln, oder auf dem Mittelbilde zuſammenhäufen. Doch giebt die Paſſion weniger den wiederkehrenden Gegenſtand ab. Kann ſie *nicht* ausbleiben, ſo ſtellen ſich die Kriegsknechte, in cölniſcher Weiſe, den frommen Geſtalten in extremer Häßlichkeit gegenüber. Auf die Nachbildung des Wirklichen iſt, nach flandriſcher Art, gleichfalls ein großes Gewicht gelegt, wenn auch mit geringerer Strenge der Form und Kraft des Ausdrucks.

Alle dieſe Richtungen, ſcheint es, gehen hier bereits getrennter auseinander. Der flandriſche Typus, wenn auch nicht überhaupt früher, macht ſich doch anfangs ſchon in höherem Grade geltend als in Weſtphalen. Nach dieſer Seite wird vornehmlich das Gebiet angebaut, das in dieſer Epoche weder der cölniſchen, noch der weſtphäliſchen Schule zuſagt, die landſchaftliche Umgebung, naturgetreu und empfindungsvoll, mit Architectur mannichfach ausgeſchmückt, in beſſerer Perſpektive und feinerem Luftton. Doch bald genug läßt auch hierin die eyckiſche Strenge nach. Statt ihrer mehr und mehr legen die beſten Meiſter ſich auf die Ausbildung jenes beſeelenden Colorits, jener zarteren Weiche, welche hier dem ſogenannten Schoreel noch ſichtlicher zuführt, als ſelbſt in Cöln.

In dieſer Rückſicht möchte ich, wenn es bei der unſichern Chronologie der wenigen Ueberreſte nicht zu weit gehn hieße, drei Stufen unterſcheiden.

Die erſte wird durch die flandriſche Einwirkung nachhaltig zu Ernſt und Gediegenheit aufgefordert.

Die zweite bringt die fremden| und nationalen Grundelemente am freiſten in Einklang, während die dritte dieſelben ſich wieder ſondern läßt, und nun entweder verſchlechterten flan-

drischen Vorbildern folgt, oder ihr specielles Verdienst ausschließlicher nur in der Färbung sucht. —

1. Schon das älteste Bild in der Kirche zu Calcar, in einer Nebencapelle links vom Chor, behandelt den Tod der Maria mit einzelnen Motiven, welche von späteren Tafeln der Schule auf jene berühmten Gemälde zu Cöln und München scheinen übergegangen zu sein. Denn in dem älteren Bilde ist noch der Ausdruck fast bis zur Starrheit herbe und streng.

In derselben Kirche, rechts vom Chor, sind mir auf der Predelle einer größeren Tafel die Köpfe von sechs Heiligen, Christus in der Mitte, durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise aufgefallen.

Ein drittes bereits in jeder Beziehung vorgeschrittenes Werk hängt in dem linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig. Professor Hirsch, dem ich die Ansicht mittheilte, dieß Altarblatt müsse von einem Meister aus Calcar herstammen, befestigte meine Ueberzeugung noch durch die Nachricht, daß die Familie, welche das Bild gestiftet, in der That aus Calcar nach Danzig gezogen sei. Die frühste Erwähnung jedoch reiche nicht tiefer als bis zum Anfange des sechszehnten Jahrhunders. So spät ist die Entstehungszeit des Bildes selbst schwerlich heraufzurücken; ich würde es etwa zwischen 1470—90 setzen.

Was sich am deutlichsten sichtbar macht, ist in wenigen Figuren westphälischer Einfluß, des Jarenus z. B., in anderen sowie in Behandlung der Felsen flandrischer, besonders Rogier's van Brügge; in Ernst und Kraft des Colorits überhaupt Einwirkungen Johann's von Eyck; daneben läuft ohne merklichen Gegensatz Einheimisches her, namentlich in Mädchen- und Frauenköpfen, in Kriegsknechten, Trachten, Architectur und landschaftlicher Umgebung.

Die Haupttafel, ohngefähr zwei und einen halben Fuß breit und drittehalb hoch, theilt sich durch dünne Pfeiler in drei schmale Felder. Auf dem mittleren, leider bis zur Untermalung verputzt, Christus mit der Samariterin, im Hintergrunde der Landschaft die Taufe; davon links die Versuchungen des Heilands,

ein selten vorkommender Gegenstand; der Satanas mit Geierfüßen, in langem rothen Mantel; rechts Christus im Tempel lehrend.

Im Hintergrunde des linken inneren Flügels treibt Christus sodann die Wechsler aus; der Vorgrund zeigt den Einzug in Jerusalem; über dem Thor, wie auf der großen Kreuzigung des Jarenus, der Reichsadler, neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen.

Auf dem rechten Flügel in reicher Landschaft vorn der Kindermord; oben in kleinern Figürchen die Flucht nach Aegypten.

Gediegner noch sind die äußeren Tafeln.

Die linke, wiederum getheilt, giebt in architectonischen Räumen das Abendmahl und die Geißlung, in Landschaft Christus am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronica. Die rechte den Verrath, Pilatus, der die Hande wäscht, die Kreuzigung und Grablegung.

Die Intentionen im ganzen Bilde sind einfach, von strenger Frömmigkeit des Ausdrucks, und dadurch den Eyck's näher als spätere Gemälde der Schule. Auch die Carnation hat die eyckischen braunen Schatten, doch geht sie im Licht eintönig ins Röthliche; der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiß, doch an Gründlichkeit. Die Formen sind im Ganzen gedrungen, in dem nackten Christus am Kreuz und im Grabe jedoch steif und gestreckter, die Motive naiv, hin und wieder dem wirklichen Leben entnommen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als selber gefunden und durchgebildet, weshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen sich die einzelnen Scenen, mit jedesmal sparsam vertheilten Figuren, nicht ohne Geschicklichkeit. Das Hauptverdienst aber beschränkt sich auf den regen Sinn für landschaftliche Natur und den durchgängig männlichen Ernst der Auffassung.

2. Das vorzüglichste Bild der Schule, der Zeit nach wohl um ein Jahrzehnt später, schmückt den Hochaltar der Kirche zu Calcar. Es besteht aus zwei großen Flügeln, welche die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, kunstvoll aus Holz ge-

ſchnitzt, zuſchließen; innen und außen mit je vier Tafeln, drei Fuß hoch und um einen halben breiter. Für einen letzten Aufſatz des Schreins kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, ein Viertheil ſo groß als die Hauptflügel.

Dieſe oberen haben innen das Opfer Iſaac's und die eherne Schlange, außen die Verkündigung und Geburt zum Gegenſtande; die untern außen rechts die Beſchneidung und Taufe, die Anbetung und Auferſtehung; links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Chriſtus im Tempel lehrend und die Auferweckung des Lazerus. Innen folgen dann rechts der Verrath, ein Ecce homo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluß die Verklärung und Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geiſtes und der Tod der Maria. —

In Colorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim erſten Blick ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, der ſogenannte Schoreel, oder der Lehrer deſſelben, habe dies Bild vor Augen gehabt. Die Aehnlichkeiten, außer der Durchſichtigkeit und dem Schmelze der Carnation, erſtrecken ſich auf beſtimmte Phyſiognomieen, Bewegungen und ſonſtige Motive. Die Samaraterin am Brunnen z. B. gleicht in Stellung der heiligen Chriſtine, in den Zügen der Gudula auf dem Tod der Maria zu München. Doch iſt das Altarblatt zu Calcar noch um vieles einfacher, kerniger, in der Compoſition weniger abſichtlich und berechnet, im Ausdruck tiefer, in den Landſchaften bei milder Phantaſie empfindungsreicher, und im Colorit zwar minder fein, in der Charakteriſtik aber beſtimmter und feſter.

In allen dieſen Abweichungen erſcheint es durchweg der eykiſchen Schule zugekehrt. Vorzüglich wieder dem Rogier van Brügge, deſſen Compoſitionsart auch dieſer Meiſter häufig mit dem Ausdruck jener ſtummen Sammlung vor wunderbar Heiligem feſthält. Doch waltet eine unſchuldige Lieblichkeit vor, und das Nachgebildete und Eigne iſt gut in Fluß gebracht. Nur in dem Verrath, der Dornenkrönung und dem Ecce homo erſcheint die Häßlichkeit bis zur Carricatur und Verzerrung ge-

trieben. Auch bleiben in einigen Bildchen die schwarzen Umrisse sichtbar.

Die Ausführung bezweckt überhaupt bei wohlgelungner Wirkung kein großes Detail. Das Roth und Blau sind tief in Farbe, das Grün ist saftig; Gelb nur selten gebraucht. Die Landschaft und Architektur treten in gehöriger Abtönung zurück.

Unter den einzelnen Bildchen gehören in Gruppirung und Ausdruck die Auferweckung des Lazarus und die Samariterin zu den vortrefflichsten. In dem letzteren besonders erinnert Christus in violett grauem Gewande, in Gestalt und Zügen noch einmal an den Christus in dem Verrath des Judas zu München. Nur ist er im Ausdruck um vieles sanfter. — In der Auferstehung schwebt der Heiland in weißem Leichenkleide, rings von Goldstrahlen umgeben, empor, als habe der Maler im Sinne gehabt, soviel er vermöchte Geist und Seele ohne Körper und Leib zu veranschaulichen. Auch im Tod der Maria wird die Jungfrau sterbend noch einmal jung und ihr Antlitz verklärt sich.

3. Von gleichem, fast höherem Werth nach einer Seite, nach allen andern jedoch als Verfall schon des ähnlichen Typus anzusehn, ist ein kleines Altarblatt im Berliner Museum. (Abtheil. II. Klasse I. Nr. 86.) Die Mitteltafel stellt die Abnahme vom Kreuze, der Hauptgruppe nach in concentrirter Composition dar. Im Mittel- und Hintergrunde sind rechts der Einzug Christi, links die drei Marieen, die Auferstehung und Höllenfahrt beigefügt. Die Flügel geben die Anbetung der Hirten und Könige; naiv und einfach behandelt, mit Zügen jedoch des gewöhnlichsten Lebens, deren Unbefangenheit nur beweist, wie weit die eyckische Kunst, das Häusliche und Nächste ganz in poetisch religiösem Sinne zu weihen verloren ist.

Ueberhaupt fehlt es den männlichen Gestalten durchweg an Individualität, Würde und Kraft, den weiblichen an Adel, wenn auch nicht an Freundlichkeit, so daß sie besser gelingen.

Geberden und Stellungen, der Hände besonders, sind häufig voll Leben; Gewandung und Faltenwurf meist geschickt und frei, ohne Steifheit und Härte, und die Landschaften so poetisch

aufgefaßt, so lieblich und reich, daß sie kaum hinter den beßren der eyckischen Schule zurückstehn. Der schönste Vorzug aber beruht auf dem wohlthätig milden und klaren Colorit. Eine glückliche Farbenconception ist ohne jeden Mißgriff mit großer Liebe und Handgeschick durchgeführt, in flüchtigem und dünnem Auftrage. Ketten, Stickereien, Gefäße sind noch mit wirklichem Golde gemalt, die Heiligenscheine haben eingepreßte Verzierungen.

Ein zweites Bild der Berliner Sammlung, das wahrscheinlich der Schule von Calcar angehört, wiederum ein Tod der Maria, theilt die gleichen Vorzüge nicht. (Abth. II. Kl. I. Nr. 70.) In Gewandung, Local und technischer Behandlung ganz den späteren eyckischen Schülern nachgebildet, schließt es sich in der Anordnung den ähnlichen Darstellungen innerhalb der eigenen Schule ohne selbstständisches Verdienst an. Die Charaktere sind mannichfach, doch von geringer Tiefe; einige Portrait, aber in nüchterner Auffassung nach der gemeinen Natur copirt, und im Ausdruck gezwungen.

In derselben Gallerie stellt endlich ein drittes Bild (Abth. II. Kl. I. Nr. 44.) verschiedene Vorgänge aus dem Leben eines Heiligen dar, dessen Name und Schicksale bisher unermittelt geblieben sind. Im Vorgrunde stürzen fünf Reisige, wie von plötzlichem Entsetzen ergriffen, in Verzweiflung zu Boden, auf die Kniee, verhüllen das Haupt oder suchen zu entweichen; ein Jüngling auf weißem Roß sprengt mitten hindurch, das Haupt halb zurückgewendet; die Hand herbeiwinkend, flehend erhoben. Im Mittelgrunde in einer offenen Halle wird ein Bischof zum Pabst gekrönt; rechts schläft er im Betstuhl, im Traume naht ihm ein Engel, links reicht ihm Petrus den Schlüssel. Eine naturgetreue freundliche Landschaft mit grünen Hügeln und blauen Bergen schließt die einfache Composition.

Die vordere Gruppe ist in äußerster Bewegung, lebendig und frei; die hintere durchaus ruhig. Dem Ausdruck aber fehlt es in beiden, nach Art der verderbten eyckischen Schule, an innerer Tiefe, und die ganze Behandlung zeigt mehr aus-

wendige Sicherheit, als Begeisterung und Liebe. Es ist ein Bild, das innerhalb der Schule von Calcar erklärlich macht, wie von hier ab die besseren Meister sich den Italienern zuwenden konnten.

Nur aus der Reihe dieser spätern Gruppe, die nicht mehr in unsre jetzige Epoche fällt, hat sich ein berühmter Name erhalten, der des Johann von Calcar. Van Mander rühmt ihn als den ausgezeichnetsten, „om Italien den Mondt te stoppen" und beklagt es, von solch einem Meister so wenig Bescheid zu haben.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oder im Anfange des sechszehnten in Calcar geboren, scheint er Italien bereits als jüngerer Mann besucht und zum dauernden Aufenthalte erwählt zu haben. In Venedig trieb er schon um das Jahr 1536 mit einem Mädchen aus Dortrecht sein Wesen, der Tochter eines Mörders. (Van Mander, Leben des Marten Hemskerck. Fol. 164. b.) Dort schloß er sich zugleich in der Malweise so eng dem Titian an, daß Vasari, als er ihn später in Neapel persönlich hatte kennen lernen, bezeugte, seine Werke könnte man nicht für niederländisch ansehen, und Goltzius sowie andere Maler sie für Bilder von Titian's Pinsel hielten. (Van Mander. Fol. 139. b. u. 140.) Ungegründet jedoch ist van Mander's Nachricht, daß Johann von Calcar die Portraite für die Biographien des Vasari in Holz geschnitzt habe. Er zeichnete nur die fälschlich dem Titian zugeschriebenen Figuren für das anatomische Werk des Vasalius, der ihn Johannes Stephan von Calcar nennt. (Fiorillo, kl. Schriften I. p. 105, Gesch. d. Mal. in Italien. II. p. 82.) Daß die Geburt Christi, welche Rubens besessen, und Sandrart später an Kaiser Ferdinand verkauft hat, sich noch jetzt, wie Fiorillo (Gesch. d. Mal. in Deutschl. II. p. 464.) vermuthet, in der Belvederegallerie zu Wien befinde, ist nicht glaublich. Der neueste Catalog erwähnt das Bild nicht. Ueberhaupt ist mir kein dokumentirtes Gemälde Johann's vor Augen gekommen. Er starb, wie van Mander sagt, noch jung, doch reif in der Kunst, zu Neapel, ohngefähr um das Jahr 1546.

Drei und dreißigste Vorlesung.

II. Das neue Local für einen zweiten Kreis, umfaßt hauptsächlich die schwäbischen Städte.

1. Die Alemannen, die sich der römischen Macht bis zum Sturze derselben immer von Neuem widersetzt hatten, waren in ihren Kämpfen gegen die Franken weniger glücklich. Auch sie wurden dem fränkischen Reiche einverleibt. Am Oberrhein, an den Ufern des Bodensees, wie im Schwarzwalde und der Donauebene erheben sich nun Burgen, Kirchen und Klöster, oder die älteren Meierhöfe und Pfalzen erweitern sich.

Nach Auflösung der fränkischen Herrschaft vereinigt Burghard der Erste die schwäbischen Gaue zu einem selbstständigen Herzogthume, das jedoch schon von König Heinrich I. ab fast zwei Jahrhunderte hindurch als Reichslehen, je nach den Umständen oder der Gunst der Kaiser, bald an Welfen kommt, bald an Zähringer, bald an andere Häuser.

In dieser Epoche entstehen aus den bisherigen Villen, an Orten besonders, für Handel und Verkehr wohlgelegen oder durch königliche Palläste und Hoflager ausgezeichnet, allmählig Städte.

Ulm hatte, der Chronik nach, eine Kirche schon im sechsten Jahrhundert. Seit den Carolingern war es ein palatium

regium, das aber bis zum Anfang des eilften Jahrhunderts nur wenig gedieh. Erſt von 1027 an wird die nunmehr durch Mauern geſchützte Stadt eine Zufluchtsſtätte für gedrängte Freie, die gleich den bereits anſäßigen Lehnsleuten zunächſt nutzbares, dann freies Eigenthum erwerben. So bildet ſich eine Gemeinde von Grundbeſitzern; Dörfer dehnen das Landgebiet aus, Vorſtädte die Stadt, und ſelbſt für die hörigen Handwerker vervielfältigen ſich bei Krieg und Verkehr die Gewerbe und der Verdienſt.

Augsburg am Lech dagegen war, als Augusta Vindelicorum, ſchon im erſten Jahrhundert eine ihres Handels wegen berühmte römiſche Pflanzſtadt. Auch das Chriſtenthum fand hier durch die Bekehrung der Heiligen Afra Eingang und verbreitete ſich weiter zur Zeit Conſtantin's. Wie lange die römiſche Municipalverfaſſung ſich während der fränkiſchen Herrſchaft erhielt, läßt ſich nicht ermitteln. Ihr theilweiſes Fortbeſtehn iſt jedoch glaublich. (v. Lancizolle, Grundz. d. Geſch. d. deutſch. Städtew. p. 11.) Die Wahl des erſten Biſchofs fällt in den Anfang, die Erwerbung von kirchlichem Grundbeſitz in die Mitte des 7ten Jahrhunderts. Als nun im 9ten das Bisthum Neuburg mit dem Augsburgiſchen vereinigt wird, fehlt es bei den Uebergriffen der Biſchhöfe nicht an vielfachen Händeln. König Conrad nimmt deshalb die Stadt 1039 ausdrücklich in ſeinen Schutz, und achtzehn Jahr ſpäter giebt ihr Heinrich der Vierte den Grafen von Schwabeck zum Schirmvogt, ohne daß dadurch die Streitigkeiten beigelegt werden. Denn bald darauf muß Heinrich ſelbſt oder ſein Sohn verordnen, wie weit die biſchhöflichen Gerechtſame ſich in der Stadt erſtrecken und was der Land- und Stadtvogtei an Recht und Gerichtsbarkeit zuſtehn ſolle. (Paul v. Stetten. Geſch. d. Reichsfreien Stadt Augspurg. I. p. 49. u. 53.) —

Von ganz verſchiedener Art ſind die frühern Verhältniſſe Nördlingen's. In dem eigentlichen alten Reisgau gelegen, kann es erſt unter fränkiſcher Herrſchaft gegründet ſein. Von römiſchen Heerſtraßen, von Reſten alter Bauwerke und ausgegrabenen

Denkmälern zeigen sich keine Spuren. In einer Urkunde von 898 erscheint es jedoch bereits als ein königliches Tafelgut mit zweien Kirchen und nicht unbeträchtlichem Territorium.

2. Eine eigentliche Municipalverfassung beginnt sich in den schwäbischen Städten erst von der Mitte des dreizehnten Jahrhunders ab langsam zu entwickeln.

Das nunmehr erbliche Herzogthum verbleibt in den Händen der Hohenstaufen. Die Welfen sind im Erlöschen, die Zähringer wieder unterworfen, die Zollern meistentheils den Staufen getreu, und selbst die Hochstifte, Klöster und Bisthümer erkennen zum Theil wieder das herzogliche Schirmrecht an.

Mehr noch stehen die jüngeren Geschlechter zu dem Kaiserhause, dem auch die güterlosen Ritter durch die Züge nach dem Orient und Italien Ruhm und Auszeichnung verdanken. Den Städten zeigt sich besonders Friedrich der Erste geneigt. Zu Constanz und Augsburg hält er die Reichstage, Gemünd in der Nähe der Stammgüter, Eslingen abwärts am Neckar, Heilbron in der reichen Ebene desselben Flusses wachsen und gedeihn, und überall mehr oder minder regen sich, seit Italien den Deutschen offen steht, Handel und Wandel. (Phister, Gesch. v. Schwaben. B. II. Abth. 2. p. 232—50.)

Das älteste Stadtrecht bildet sich in Eslingen aus, und wird später auf Ulm übertragen. Die Reichs- und Schirmvogtei kommt in Ulm dem Herzog zu, unter dessen Stellvertreter zwölf Mitglieder der Geschlechter mit erblichem Recht als Schöffen zu Gericht sitzen. Der Stadtrath als integrirende Verwaltungsbehörde nimmt zunächst nur eine untergeordnete Stellung ein. Doch sucht er sich allmählig mit einem selbsterwählten Bürgermeister von dem Stadtgericht loszulösen, und als nun im dreizehnten Jahrhundert die Handwerker der Hörigkeit entwachsen, thut Ulm es in Selbstberathung und Gesetzgebung allen andern südbeutschen Städten voran. (Jäger. l. c. 87—136.)

Augsburg geht den ähnlichen Weg zu dem gleichen Ziele. Diesem Ort namentlich wendet Friedrich Barbarossa manche Begünstigung zu. Er weist den Bischof Conrad, der sich die Stadt

zu unterwerfen versucht, in seine Schranken zurück, (Braun, Gesch. der Bischöfe v. Augsb. Bd. II. p. 129), so daß die Augsburger nun auch treu zu den folgenden Kaisern halten. Das Stadtgericht und den Rath bilden außer den königlichen Beamten zwölf Mitglieder der Geschlechter unter zwei Stadtpflegern; im Ganzen, wie es scheint, ohne Störung durch erneuerte Anmaßungen von Seiten der Geistlichkeit.

Nördlingen, das schon in dieser Epoche reichsunmittelbar ist, scheint hinter Augsburg und Ulm zurück zu bleiben. Nach dem Welfischen Kriege erhält es zwar eine Reichsmesse und Münze, um 1238 aber brennt es gänzlich nieder, und der einträgliche Handel wird, zum Schaden der übrigen Bevölkerung, ausschließlich fast von Juden betrieben. Bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Stadt zur Landvogtei von Nürnberg. Doch setzen die Könige ihr häufig eigene Schirmvögte, mit welchen die Geschlechter, die das Regiment führen, immer von Neuem in Streit gerathen.

Ueberhaupt hat diese ganze Epoche hindurch die königliche und herzogliche Macht noch durchweg das Uebergewicht, und verwendet namentlich unter Friedrich dem Ersten alle Kräfte für die befestigte Einheit der königlichen Gewalt und die dauernde Verbindung Deutschlands und Italiens.

3. Mit dem Sturze der Hohenstaufen ändern sich alle Verhältnisse. Schwaben, als männliches Lehn an das Reich zurückgefallen, löst sich als Herzogthum vollständig auf. Die Grafen und Bischöfe stehen wie die alten königlichen Städte von jetzt an unmittelbar unter Reichsvögten, deren Ansehn jedoch theils von den größern Grundherren von Hause aus nicht geachtet, theils von den freien Städten nach allen Seiten geschmälert wird. (Pfister, Gesch. v. Schw. II. Buch. 2. Abth. p. 79.)

Denn gerade diese Epoche, in welcher das Reich, erst durch Wahlparteien, dann durch Bündnisse der Stände gegeneinander oder vereint gegen Pabst und Kaiser, die Kraft des Zusammenhalts zeitweise ganz verliert, benutzen die schwäbischen Städte, um sich in Verfassung und Vorrechten selbstständig hinzustellen.

In Ulm ist schon gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts bei dem königlichen Vogt nur noch die Ausübung des Blutbanns. Die Kammergüter sind längst zersplittert, die meisten Verwaltungsrechte verschwunden. Zwölf Schöffen bilden wie bisher das Stadtgericht, zwölf erbliche Rathmannen mit einem Bürgermeister die gesonderte Verwaltungsbehörde. Bald wird der Rath auch durch eine Bank der Zünfte erweitert, obschon deren Einfluß anfangs gering bleibt. (Jäger. p. 137 — 216.)

Das ähnliche Stadtrecht geht im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts auf Memmingen, Dinkelsbühl, Saulgau und Biberach über.

Von jetzt an wirkt weder die Anwesenheit der Kaiser noch die königliche Macht überhaupt auf die Fortbildung wesentlich ein. Die allgemeineren politischen Verhältnisse geben den nähern Anstoß.

In Ulm vor allem die zwischen Ludwig dem Baiern und Friedrich von Oestreich schwankende Königswahl. Fast alle Geschlechter stellen sich, wie sie's schon früher bis zum Verrath der städtischen Freiheit gethan, auf die österreichische, die Zünfte mit wenigen Patriciern auf die bairische Seite. Dieser Zwiespalt zieht jahrelange Unruhen, als letztes Resultat aber um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Sieg der Zünfte nach sich.

Neben dem kleinen jetzt wählbaren Rath, der aus siebenzehn Zunftmeistern und fünfzehn Patriciern besteht, haben in dem neuerrichteten größeren die Zünfte dreißig, die Geschlechter zehn Stimmen. Doch wird, statt nach einfacher Majorität, nach der Mehrheit aus jeder Classe entschieden.

Von diesem doppelten Rath geht die Gesetzgebung gemeinsam aus; die Verwaltung gebührt dem kleineren, die Controlle dem großen, und beiden steht der Bürgermeister vor, auf ein Jahr aus den Patriciern erwählt.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind nun auch alle Hoheitsrechte des Königs gänzlich erloschen, und es bedarf nur noch einer Erweitrung des Stadtgebiets, um Ulm in Einfluß und Trotz, als Leiter des Städtebundes, als Schiedsrichter

in den Eidgenossenkriegen und Theilnehmer an den Concilien auf eine Stufe der Macht zu stellen, die kaum andere süddeutsche Städte erreicht haben. (Jäger. 217 — 294.)

In Augsburg beginnt diese Epoche mit schweren Kämpfen gegen den hartnäckigen, listigen Bischof Hartmann. Wie andere geistliche Herrn in Schwaben und Elsaß, trachtet er nach Vergrößerung seiner Gewalt, und nimmt die Schutzvogtei für sich in Anspruch. Doch kann er sich letztlich nicht halten, und Augsburg erlangt volle Reichsfreiheit.

Das zünftige Regiment beginnt hier nach einzelnen früher mißglückten Versuchen im Jahr 1368. In Folge geheimer Berathung rotten sich die Gewerke gewaffnet zusammen, umstellen das Stadthaus und zwingen den versammelten Rath, ihre Herrschaft anzuerkennen. Die ehrbaren Herrn fügen sich klüglich und nehmen sogleich zwölf zünftige Bürger in ihre Versammlung auf, um eine neue Verfassung mit Ruhe besprechen zu können. Durch diese Mäßigung erhalten sie mehr als zu hoffen stand; im engeren Rath, ohne Erblichkeit zwar, noch fünfzehn Stellen gegen neunundzwanzig zünftige; für den weiteren werden je zwölf Mitglieder aus jeder der siebenzehn Zünfte gewählt, und zwei Bürgermeister, aus den Geschlechtern der Eine, der Andere aus den Gewerken, verwalten die gesammten Angelegenheiten der Stadt. (Paul v. Stetten. p. 113—117.)

Nördlingen seinerseits bewahrt die aristokratische Verfassung fast um ein Jahrhundert länger. Auch die unmittelbaren Hoheitsrechte auf das Stadtgericht, den Betrieb der Münze und Zölle bleiben dauernder aufrecht. Der Handel wird für die Bürger erst einträglich, nachdem sie die Juden, durch zwiefache Verfolgung 1290 und 1393, unterdrückt und vertrieben haben. Bei steigender Thätigkeit und Organisation der Zünfte nun geht es ohne die gewöhnlichen Reibungen auch hier nicht ab, und wenn gleich die Gewerbe nicht zu offener Gewaltthat hervorbrechen, verordnet doch Kaiser Friedrich bei seiner Anwesenheit in Nördlingen 1485 eine Umänderung der Verfassung. Der bisherige Rath wird durch zwölf Zunftmeister erweitert, und die

Dauer der Stellen auf zwei Jahre eingeschränkt. Doch weder über die Zahl der Mitglieder, noch über den Umstand, ob neben dem kleinen Rath ein großer schon früher bestanden habe, oder jetzt erst hinzugefügt sei, scheinen die Nachrichten übereinzustimmen. (Jäger. p. 243. Schöpperlin, kl. hist. Schriften, p. 371 und 417. Dölp, gründl. Bericht ꝛc. Nördl. 1738 p. 9 und Anhang Urk. No. IX.)

Den Handelsverkehr beleben in diesen freien schwäbischen Städten früh schon Jahrmärkte und Messen, spätere Zollfreiheiten erleichtern ihn, und durch die Verbindung mit Mailand, Venedig und Genua verbreitet er sich immer reichhaltiger. Außerdem gehn die Waaren über Cöln nach den Niederlanden, über Erfurt nach Bremen, Hamburg, Lübeck, östlich nach Böhmen, Mähren und Ungarn, und westlich über Basel nach Frankreich und Spanien. Augsburg und Ulm hauptsächlich thun sich in Verarbeitung von Metallen und Holz hervor; und mit Linnen und Seidenzeugen, feinen Gewürzen, Wein, Eisen und Salz wird der Verkehr immer beträchtlicher, und je höher die Unternehmungslust steigt, je häufiger bilden die Kaufleute naher und fernerer Städte Gesellschaften zu gemeinsamen Speculationen. (Hüllmann Städtewesen Bd. I. p. 378 — 400. Jäger. 686—718.)

Mit diesem Reichthum verlieren die Sitten ihre frühere Einfachheit. In Kleidern, Gelagen und Fastnachtsspielen herrscht ein übermäßiger Aufwand; Karten und Würfelspiel, Trinkstuben, liederliche Frauenhäuser müssen immer von Neuem beschränkt oder verboten werden, und die Geistlichkeit thut es den Laien in jeder Art unzüchtiger Völlerei zuvor. (P. v. Stetten p. 142. Jäger 501—505.) Dafür aber tragen außer dem Handel die Kirchenversammlungen durch nahe Berührung mit fremden Völkern den Keim vielseitiger Bildung in sich. Die großen Erfindungen der Zeit werden trefflich genutzt; Augsburg macht den Vorgang im Kanonengießen und vervollkommnet, wie andere schwäbische Städte, die Buchdruckerkunst. Das vielfach zertheilte Grundeigenthum bleibt in Privathänden, der Fleiß in Viehzucht,

Getreide und Hopfenbau ist emsig und treu, die Liebe zur Heimath groß, die Volkseigenthümlichkeit ausgeprägt in abgeschlossenen Charaktern, doch voll Gemeinsinn, mehr von innerer Tiefe und Stille, als nach außen beredt, aber offen, geradezu, voll Humor, und von einer Phantasie, die mit reicher Gabe für Kraft und Lieblichkeit einfach das Wirkliche ergreift, und Phantastisches nur dann hineinmischt, wenn die Gestalten der äußern Umgebung nicht mehr dem erstrebten Ausdruck genügen, und ihn doch ganz in sich aufnehmen sollen.

So gesellt sich hier schon unter den Hohenstaufen zu dem Getöse der Waffen gleich ritterlich die deutsche Lyrik der Liebe und Frömmigkeit, wie die epische Verherrlichung der alten Sagen und Heldenzüge. Mit dem Emporkommen der Städte aber verknüpft die Kunst sich in Schwaben am liebsten mit dem Gewerk. Die Weber von Ulm, seit jeher in sich gekehrt, befleißigen sich in religiösen Gedichten des Meistergesangs; unter Steinmetzen, Schreinern, Metallgießern, Goldschmieden stehen Künstler auf, die Bauhütten versammeln die Besten ihrer Zeit, und in Augsburg, Nördlingen, Eslingen, vor allem in Ulm steigen Kirchen empor, die im fünfzehnten Jahrhundert und früher zum Theil zu den reichsten Zierden deutscher Architectur gehören.

Bei dieser allgemeinen Regsamkeit gewinnt nun auch die Malerei sowohl in Schwaben als in dem stammverwandten Elsaß seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen erneuten Umschwung; wie in Niederdeutschland durch flandrischen Einfluß, doch weder in so weiter Ausdehnung, noch in gleichem Grade. Die Meister in Colmar, Augsburg und Ulm nehmen zwar willig die Technik der Oelmalerei in sich auf, und entziehen sich auch in Charakteristik nicht ganz dem eyckischen Uebergewicht. Im Wesentlichen aber bilden sie einen veränderten Typus aus, der von dem niederländischen wie von dem cölnisch-westphälischen abweicht. Nur Friedrich Herlen von Nördlingen folgt directer dem Vorgang der eyckischen Schule. Dies kann befremden. Kein anderes Land scheint für die Verbindung des frühern deutschen Styls mit den eyckischen Vorzügen geeigneter als eben Schwa-

ben und Elsaß. Weder Colmar noch Ulm sind Bischofssitze. Selbst Augsburg, ehe hier die Malerei gedeiht, hat seine Reichsunmittelbarkeit durchgesetzt. Der gleiche Handelsreichthum belebt die Städte, und schlagen die Brügger und Genter sich mit ihren Grafen und Herrn oder mit Nachbarstädten umher, so bestehn die Oberdeutschen in ihrem Städtekriege und sonstigen Fehden die ähnlichen Drangsale. Dennoch giebt diese Verwandtschaft nur den genügenden Grund für unabhängige Produktionen. In Westphalen und Cöln schließen sich die besten Meister dieser Epoche den Niederländern enger an, weil die Aufgaben, um welche es in dem jetzigen Abschnitte zu thun ist, sich nicht ohne fremde Nachhülfe durch die bisherige Auffassungsweise erfüllen lassen. Die Oberdeutschen dagegen hätten schon früher eine der flandrischen verwandte Richtung entwickeln können, wenn ihre Gabe zur Malerei mächtiger und umfangreicher gewesen wäre. Jetzt aber sind sie in dieser Kunst so weit gediehn, daß sie von Außen nur noch eines Anstoßes bedürfen, um auch in Gestalten und Farben ihr volksthümliches Leben, religiöses und weltliches, selbstständig schildern zu können. Die Aehnlichkeit der äußern Verhältnisse bringt deshalb hier nur die eben so wichtigen Unterschiede des niederländischen und oberdeutschen Charakters zum Vorschein. Diese Abweichungeu will ich gleich anfangs bemerklich machen.

Die flandrischen Städte bleiben nicht ganz von dem Einfluß ihrer romanischen Nachbarn frei. Kampf ist im Politischen ihr eigentliches Element, und die Vermittelung kommt mehr in Form nothwendiger Unterwerfung der einen oder der andern Seite, als durch jene Einigung zu Stande, zu welcher beide freier zusammengehn, weil die Harmonie ursprünglich in ihnen liegt. Zugleich ist, bei den Eyck's selber eine gewisse ritterliche Zierlichkeit und fürstliche Vornehmheit in vielen Gestalten kaum zu verkennen. Man merkt, daß Johann van Eyck Philipp dem Guten zur Seite stand. Der Hauptzug aber bleibt immer die religiöse Ruhe und kirchlich-katholische Heiligung. Von diesen

Werken aus giebt es keinen Uebergang zu protestantischer Sinnesweise.

Die schwäbischen Maler haben nun zwar den ähnlichen Gottesdienst vor Augen, und ihren Gestalten fehlt es nicht an der nöthigen Demuth und Ehrfurcht. Die sacramentale Kirchlichkeit aber, jener Ausdruck geheimnißvollen Zwanges gleichsam verschwinden aus ihren Bildern. Es ist, als wären die Charaktere im Guten wie im Schlimmen selbstgewisser und empfänden sich theils in aufsäßiger Bosheit froher, theils in Sittigkeit und Liebe mit Gott vertrauter. Sie lassen zwischen der katholischen Gegenwart und protestantischen Zukunft keine unübersteigliche Kluft wahrnehmen. — Schon die frühen Lehren der Waldenser und Arnold's von Brescia wirken nach Schwaben herüber und erwecken nach Heinrich's von Corvei Worten, (Fast. Corbeiensis Henr. Monachi; ap. Starenberg Monum. hist. I., 72 77.) nicht nur einen Eifer gegen die päbstliche Macht, sondern auch Verachtung der Kirchengebräuche, der heiligen Bilder und Reliquien. Dieser Emancipation sind die Hohenstaufen nicht durchgängig abgeneigt, und während der Epoche ihrer Reichsunmittelbarkeit beweisen die Stadtbürger noch mehr einen religiös freien Sinn, (Jäger. 224 — 225), den auch der Ausgang der Constanzer Kirchenversammlung nicht schwächen kann. Wenn deshalb der Zweck einer Reformation in Glauben und Sitten ebensowenig zu Basel durchgesetzt wird, so suchen die oberdeutschen Städte in ihrem Kreise von unten her zu thun, was von oben her nicht hatte gelingen wollen.

Mit dieser Richtung verbindet sich schon früh der Drang nach politischer Freiheit. (Jäger. p. 196.) Doch weder als unreifes Gelüst noch als zügelloses Begehren. Ein gediegener Sinn für ruhige Organisation läßt es nur selten zu dauernden Streitigkeiten kommen. Die Geschlechter büßen weder ihr Ansehn ein, noch ihre politische Macht. Mit der Freiheit ist die Liebe für das Stätige verknüpft, und jedesmal, nachdem die Zünfte ihre zeitgemäße Stellung erlangt, beruht wie vorher das Verhältniß der Obrigkeit und Bürger in echtem Gemeinsinn auf

Ehrfurcht vor dem Geſetz, Selbſtregierung in allem Zuläſſigen und wechſelſeitigem Zutrauen. — Von weltlicher wie von religiöſer Geſinnung aus fällt hiedurch der eyckiſche Grundzug fort. Statt ſeiner macht ſich der Ausdruck erneuter Milde und Freundlichkeit geltend, in welchem die ſchwäbiſchen Meiſter auch jetzt noch den frühern Niederdeutſchen zur Seite ſtehn.

Doch auch von dieſen unterſcheiden ſie ſich ſelbſt in der angegebenen Richtung. In Cöln, Münſter und ſonſtigen Biſchofsſitzen giebt der beſchränktere Kampf gegen den geiſtlichen Oberherrn, trotz allem Ausdruck von Straffheit, doch häufig nur den allgemeinen Anſchein fröhlichen Uebermuths und munterer Keckheit. In Schwaben betrifft die erweiterte Oppoſition die römiſche Kirchengewalt im Großen und Ganzen. Gerade von dem hohenſtaufiſchen Stammlande aus entwickelt ſich der hartnäckige Streit zwiſchen Pabſt und Kaiſer. Ergreift hier nun die Malerei beſtimmter portraitirende Formen, ſo verleiht ſie ihnen in Anmuth und Lieblichkeit doch ein in ſich tieferes Gemüth und in würdigen Charakteren wie in gemeinen und rohen den durchgebildeten Ausdruck von feſter Kraft.

Bei den Niederdeutſchen fällt überhaupt die frühere in ſich harmoniſche Sicherheit der Charaktere und die von der eyckiſchen Schule entlehnte reichere Portraitwahrheit mehr auseinander. Die Meiſter des Elſaß und Schwabens vereinigen Beides ſchneller und ſelbſtſtändiger. Denn was ihrer Malerei von Hauſe aus in der vorigen Epoche die Verwandtſchaft mit Cöln und Weſtphalen gab, jener Ausdruck freier Offenheit in Anmuth und Würde, entſpringt bei ihnen nicht etwa nur aus der ähnlichen Oppoſition gegen die Geiſtlichkeit, ſondern umgekehrt eben ſo ſehr aus dem ungetrübteren Einklang jeder Stadt in ſich ſelbſt, der den Cölnern lange Zeit abgeht; und was die Niederdeutſchen ſich erſt durch flandriſchen Einfluß erwerben können, die reichere Particularität der Charaktere und Formen, das fließt den Oberdeutſchen aus derſelben Quelle heimiſcher Ausbildung zu, ſo daß zwiſchen dem einen und andern Element kein trennender Unterſchied übrig bleibt.

Nach allen diesen Seiten zeigt die oberdeutsche Kunst zugleich die nähere Vereinigung mit dem städtischen Handwerk. Vornehmlich mit der Goldschmiedekunst und dem Bücherdruck, wodurch sich neben der Oelmalerei das Formenschneiden in Holz und Graviren in Kupfer entwickeln. Colorirte Figuren der Heiligen in Holzschnitt, auf Blättern in Form von Briefen und gedruckte Spielkarten sind in den oberdeutschen Städten schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein nicht unbedeutender Handelsartikel. (Jäger. p. 585.)

Auf das eigentliche Malen jedoch wirkt diese Abzweigung hier noch bedeutend weniger ein als in der späteren Dürerischen Schule. Denn sie schreibt sich überhaupt nicht aus dem Mangel an Sinn für Farbe her, sondern aus reger Auffassung der charakteristischen Form, für welche der malerischen Hand nur die praktische Geschicklichkeit noch theilweise abgeht, so daß sie ihrem ursprünglichen Handwerk zufolge lieber nach Holz, Silber und Kupfer greift.

Vier und dreißigste Vorlesung.

Für die nähere Schildrung einzelner Werke bin ich in nicht geringer Verlegenheit. Aus eigener Anschauung kenne ich nur die kleinere Anzahl, und muß selbst für diese halb schon erloschne Erinnerungen auffrischen. Die Notizen aber, die sich in früheren und spätern Schriften finden, liefern für sichere Ergebnisse nur unzureichende Vorarbeiten. Dennoch bleibt mir nichts anderes übrig, als mich den neusten Vorgängern anzuschließen, ohne bestimmen zu können, ob sich nicht nach eigner Bestichtigung Vieles ganz anders erweisen werde, als ich es jetzt zu geben vermag.

Als Gliedrung lassen sich drei Hauptgruppen feststellen. In der ersten ist Martin Schongawer der Mittelpunkt; in der zweiten macht sich die directe Nachbildung der eyckischen Schule geltend; die dritte hat den älteren Holbein an ihrer Spitze.

A. Das Local für den ersten Kreis bilden hauptsächlich zwei Städte, Colmar und Ulm. Hier drängt sich das Tüchtigste und Beste in rascher Folge zusammen, theils auf Anstoß der eyckischen Schule, theils durch Verkehr mit Italien. Dem Inhalte nach sind die Gemälde von großer Mannichfaltigkeit, doch läßt sich derselbe durchgreifende Unterschied nicht verkennen, der

ſchon in Weſtphalen hervortritt. Auf der einen Seite ſtehen anmuthigere Scenen aus der Geſchichte Chriſti, in welchen die ſtille Frömmigkeit ihr heiliges Vorbild ſucht, die Verehrung der Jungfrau, die Geburt, die Anbetung der Hirten und ähnliche Situationen, auf der anderen die Empörung wider den Herrn, und beides endlich wiederholt und vereinigt ſich in Stoffen aus der Legendengeſchichte. Deshalb iſt denn auch die Compoſition bald einfach, bald reich an Geſtalten, und der Ausdruck geht von der Schildrung treuer Gemüthsart bis zu den letzten Extremen des Böſen fort, oder hebt jene Charakterſtärke hervor, die ihre Kraft aus dem Gefühl religiöſen und weltlichen Einklangs ſchöpft. Die Formen ſind naturwahr, ſo weit die eigene Anſchauung reicht, lieblich, wo es der Gegenſtand zuläßt, und wenn er es fordert, energiſch und feſt, im Häßlichen leicht übertrieben, zuweilen phantaſtiſch; in Stellungen hier von ſchönſter Ruhe, dort vielfach bewegt und durch wilde Affecte belebt, oder Beides wird für eindringliche Contraſte verbunden. Die kräftige Färbung aber bleibt zu großem Theil, wenn auch nicht durchgängig, hell und licht. Die techniſche Ausführung deutet auf gründliche Genauigkeit.

Daß der Umſchwung auch hier aus dem Bedürfniß entſprungen ſei, zu reicherer Individualiſirung fortzuſchreiten, ergiebt ſich bereits aus zweien Tafeln, früher in der Kirche zu Allmendingen, jetzt in der Abelſchen Sammlung zu Stuttgart. Sie mögen der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, und ſtellen auf Goldgrund unter gothiſchen Baldachinen, die eine S. Markus, Lucas und Paulus mit ihren Attributen, die andre die heilige Margaretha und Dorothea, ſowie den Evangeliſten Johannes dar. Die männlichen feſt modellirten Köpfe ſind voll Charakter und Leben, die weiblichen minder gelungen, die Thiere zum Theil ſogar arg verzeichnet; auch die Gewänder ſteif, doch mit Gefühl für Wahrheit. Das Colorit iſt hell, die Malweiſe auf die Ferne berechnet. (C. Grüneiſen. Kunſtbl. 1840. No. 98. p. 413.)

Die näheren Spuren einer der flandrischen verwandten Richtung (Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 754.) sollen die Tafeln des Altarschreines zu Tiefenbronn von Lucas Moser von Wil anzeigen, deren ich bereits (p. 38) erwähnt habe. Die frühe Jahreszahl 1431 läßt jedoch einen eyckischen Einfluß problematisch.

1. Ueberhaupt thut sich ein epochemachender Fortschritt erst in den Werken Martin Schongawer's kund.

Die älteren Nachrichten über die Lebensumstände dieses Meisters sind leider unsicher und widersprechend. Für die Ausmittlung seines Geburtsortes verlangt schon der umsichtige Bartsch (Le peintre graveur, VI. p. 103—113) man solle nicht vergessen, daß Martin's Familienname Schongawer, nicht aber „Schön" gewesen sei. Van Mander nennt ihn zwar Hipse und Hupse Marten (Fol. 127. b. u. 131. a.) und Beatus Rhenanus (Instit. Rer. Germ. l. III. p. 528. Ulmae 1693) Martinus Bellus; die Inschrift aber auf der Kehrseite des bekannten Portraits aus der früheren Praun'schen Sammlung (v. Murr, Descr. du Cab. de M. P. Praun. p. 20.) besagt, er habe den Beinamen Hipsch, „wegen seiner Kunst" erhalten. Hiemit fallen die Schlüsse fort, die von Murr aus dem Alter der Familie Schön zu Nürnberg zieht, und deshalb Martin's Geburtsort nach Franken verlegt. (Beschr. Nürnb. p. 483. Journal, Bd. II. p. 230.) Freilich läßt ihn Sandrart zu Culenbach geboren sein, (Deutsche Academie. Nürnb. 1675. II. Theils 3tes Buch c. 2. Fol. 220.) wahrscheinlich jedoch verwechselt er ihn mit einem anderen Martin Schön, von dem man in der Burg zu Nürnberg Gemälde soll gefunden haben. Ebenso wenig kann die Reihenfolge der Meister, die Grüneisen (Ulm's Kunstl. im Mittelalt. (p. 34 u. 35) anführt, auf Vorfahren unseres Martin deuten. Unter vielen Schön's kommt in den Ulmischen Steuerregistern ein Martin Schongawer erst um 1461 vor, und Ludwig, vielleicht sein Bruder, bis 1491. (Grüneisen l. c. p. 35.) Doch würde sich hieraus nur ein zeitweiser Aufenthalt Martin's in Ulm ergeben. In Augsburg dagegen stand das

Patriciergeschlecht der Schongawer früh in Ansehn und Ehre, (Paul v. Stetten Augspurg. Handwerksgesch. p. 376. Gesch. d. R. St. Augsp. I. p. 116) ja schon um 1268 war ein Heinrich Schongawer Stadtpfleger. (p. 75.) Aus dieser Stadt, scheint es, stammt Martin's Familie her, und erst sein Vater zog nach Colmar herüber; ob vor oder nach der Geburt des Sohns will ich nicht entscheiden. Das bestimmte Jahr dieser Geburt ist noch sehr zweifelhaft.

Als Anhaltspunkt hat man vornehmlich die Inschrift des eben erwähnten Portraits genommen. Dieser zufolge soll es 1483 (das Kunstbl. giebt 1488 an) von Hans Largkmair gemalt sein. Da nun Martin auf diesem Bilde als ein Mann von höchstens 38 Jahren erscheint, läßt Bartsch ihn 1445 geboren sein; in Uebereinstimmung mit v. Heinecken, der in seinen neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen erzählt, er besitze eine Zeichnung, auf welcher Dürer mit eigener Hand die Worte geschrieben: „Dieß hat der hübsch Martin gerissen im 1470 jar, da er ein junger Gesell was."

Beiden Angaben jedoch ist ein vollständiges Zutrauen um so weniger zu schenken, als sich jetzt mit Gewißheit herausgestellt hat, daß Martin weder 1486 noch 1499, sondern 1488 am Tage von Mariä Reinigung zu Colmar gestorben sei. (Kunstbl. Febr. 1841. No. 15. p. 59.) Die Lebensdauer von 43 Jahren hätte für seine reichhaltige künstlerische Thätigkeit kaum zureichen können. Doch ist es darum noch nicht erforderlich, das Jahr seiner Geburt, wie von Quandt und vor ihm schon Andre es thun, (Kunstbl. 1840. No. 79. p. 331.) bis auf 1421 herunter zu rücken; namentlich nicht, um Martin zu einem Schüler Johann's van Eyck zu machen. Der eyckischen Praxis konnte er sich eben so gut ohne Aufenthalt in Brügge und persönliche Lehre Johann's zuwenden. — Dürer, als er 1492 in Colmar war, fand dort bei dem Goldschmied Georg Schongawer gastliche Aufnahme. (Pirkheimer Op. pol. p. 352. Kunstbl. 1840. No. 79.)

Wie lange Martin selber das Handwerk seiner Familie getrieben, ist eben so ungewiß als der Zeitpunkt, in welchem er die Malerei erlernt; besonders die Praxis in Oel, die sich auch in Westphalen und Cöln erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu verbreiten anfängt. Nur so viel scheint sicher, daß er seine volle Liebe und Muße früh schon der Kupferstecherkunst widmete. Die Anzahl seiner hinterlassenen Gemälde ist deshalb im Ganzen auch, namentlich in Deutschland, gering. Nach Wimpheling's Zeugniß (Rer. germ. epitome. Hanoviae 1594. c. 67. p. 200.) waren sie so vortrefflich, daß sie nach Spanien, Frankreich, England und andere Länder weggeführt wurden; eine Aussage, die wohl der rhetorischen Wirkung wegen mehr pomphaft als genau gefaßt sein mag.

Ihr allgemeiner Charakter gleicht dem seiner Kupferstiche.

In diesen erscheint er als ein Meister ersten Ranges; in ursprünglicher Erfindung und einfacher Größe ausgezeichneter selbst als Dürer. Fast alles bei ihm ist eigene Schöpfung. Er beruht zwar auf nationalen Vorgängern; was sie ihm bieten können wandelt er aber aus selbstständiger Anschauung wesentlich um, und wenn er dieß auch nur nach flandrischem Einfluß vermag, so erinnern doch nur vereinzelte Motive und Formen näher an die Bekanntschaft mit Werken der eyckischen Schule. Im Uebrigen thut sich in ihm gerade am gründlichsten der Unterschied oberdeutscher und flandrischer Auffassung dar. — Der Grundklang seiner nationalen Conception ist das unzerstörliche Gefühl jener geistigen Harmonie, deren ich schon oben erwähnt habe. Sie schließt die Gegensätze von Menschen und Gott, Weltlichkeit und Kirche, Individuum und echtem Lebensgehalt nicht zu der zwangvolleren Aussöhnung an einander, die relativ nur durch Unterwerfung der einen Seite zu Stande kommt, sondern geht von dem freien Einklange aus, in welchem beide ursprünglich als Gegenüber und Zwischenspalt keine Geltung bewahren. Gott selbst erscheint dadurch nicht mehr hingestellt als bloßes Object der Verehrung; er wird menschlich näher, und

die Strenge katholischer Andacht mildert sich zu einem bescheidenen Genügen oder erhält den Ausdruck ernster Gewißheit und männlichen Nachdenkens. Das Wunder der Versöhnung ist nicht entweiht, was bei den Eyck's jedoch ein unerschlossenes Mysterium bleibt, ergiebt sich als ein enthülltes Geheimniß. Die Befriedigung des ganzen Gemüths und Charakters wird zum Hauptzuge.

Solch eine Anschauung scheut am wenigsten die Darstellung härterer Extreme. Die Vorliebe für Stoffe aus der Passionsgeschichte theilt Martin Schön nicht nur mit seinen Nebenbuhlern am Rhein und in Westphalen, sondern er kehrt das Element der Widersacherschaft mit eigenthümlicher Lust hervor.

Im Ganzen breitet sich seine Charakteristik nach drei Seiten aus.

In Rücksicht auf zarte Lieblichkeit in der Form weiblicher Köpfe und dem Ausdruck innrer Befriedigung erstens geht vornehmlich Er wieder auf dem von den Eyck's unterbrochenen Wege Meister Wilhelm's und Stephan's mit neuer Kraft vorwärts. Ohne jedoch von diesen Meistern zu entlehnen. Directe Anklänge an die cölnische Schule bleiben vereinzelt und selten. Seine Physiognomien sind individueller und doch von reinerer Schönheit der Formen. Den runden cölnischen Gesichtern zieht er ein längliches Oval vor, und gliedert dasselbe in drei fast gleiche Theile, indem er die Stirn, wenn auch nicht immer, um etwas verkürzt, dafür aber den unteren Gesichtstheil verlängert, und nun den stillen Augen und holden Lippen, überhaupt den gesammten Zügen den tieferen Ausdruck eines fest in sich zusammengeschlossenen Gemüth's verleiht; bürgerlich, doch von feinem Adel der Seele und durch ein naturwahres Ideal vergeistigt, das ihm vor dem innern Auge steht. Man hat ihn nach Sandrart den deutschen Perugino genannt und von ihm behauptet, er sei mit Pietro in künstlerischem Verkehr gewesen. Die Art seiner Schönheit kommt in der That unter den deutschen und niederländischen Meistern den Italienern am nächsten. — Seine Christkinder sind gleichfalls milder im Ausdruck, ernst,

doch von lieblicher Freundlichkeit und in Gestalt reiner und schöner als die bisherigen. Auch Jünglingsköpfe gelingen ihm trefflich, so daß er nun Christus gleichfalls mit jugendlich weicheren Zügen darstellt.

In Männern und Greisen zweitens hält er die glücklichste Mitte zwischen der cölnischen und flandrischen Schule. Sie haben die Körperkraft und Charakterstärke der Eyck's, aber eine freiere Würde und sichere Fassung, die sich zwar nicht zu der cölnischen munteren Offenheit erheitert, doch in ihrem gehaltneren Ernst beweist, über die Dinge dieser und jener Welt seien sie sehr wohl mit sich selber im Reinen. In Portraittreue stehen sie den flandrischen nach; sie verfolgen die einzelnen Züge minder genau.

Wie Hieronymus Bosch sich den Mißbildungen des Thierreichs mit Behagen hingiebt, lebt Martin Schön sich drittens mit geistvollem Auge auch in die Naturausschweifungen menschlicher Structur und Physiognomien ein. Sie sollen die geifernde Wuth wider Gott, die schadenfrohe Befriedigung in seiner Marter und Schmach darstellen. Selbst Dürer kaum versteht es, wie er, diese Nachtseite in wirklichen Individuen zu veranschaulichen. Wir fühlen und sehn, was in ihnen vorgeht, wir glauben ihnen, daß sie's empfinden, und eben aus dieser Mißgeburt ihrer Seele soll für uns die schnöde Verkrüppelung ihres Leibes hervorgehn. Doch nicht, um an ihnen nur den sichtlich ausgeprägten Fluch religiöser Verwerfung zu erkennen. Der ungeheure Widerspruch menschlicher Frechheit erscheint ihm so in sich selber haltungslos, daß er sich mit keinem Bannstrahl dagegen waffnet. Unerschüttert in seinem eigenen Glauben an die Versöhnung will er nun auch dem Beschauer jene sichere Harmonie nicht trüben, für welche das Richtige von Hause aus überwunden ist. Er treibt keinen losen Spaß mit dem Bösen, statt aber mit Zorn darauf loszugehn, versucht er es lieber, uns im Beginn großartiger Comik ein Narrenfest satanischen Aufruhr's vor Augen zu bringen. Wie denn auch sein guter Humor in Darstellung alltäglicher Scenen zu Tage kommt. —

Man hat ihn namentlich nach dieser Seite hin phantastisch genannt. (Kugler Gesch. d. Mal. II. p. 78.) Mir scheint dieß kein richtig gewählter Ausdruck. In seinen heraufgeputzten Henkern, seinen muthwillig fletschenden Knaben und geißelnden Knechten beweist Martin Schön gerade am vollsten ein naturtreues Studium. Er steigert nur häufig die beobachteten Züge mit nachhelfender Energie. Die verstärkte Mißbildung der rüsselartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper soll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun. Wie ihn selber jedoch der Sieg des Wahren innerlich froh macht, scheint auch einigen seiner Figuren fast die eigene Häßlichkeit lächerlich und die eigene Bosheit kein letzter Ernst. Giftigen Haß zeigen nur wenige, und fast Einer nur schaut jedesmal drein, als wär er der Böse selber.

So übertrifft er die Meister von Westphalen und Cöln in der schönen Form und dem lieblichen Ausdruck weiblicher Frömmigkeit, und ist in durchgängig männlicher Energie zuerst wieder den Eyck's an die Seite zu stellen. Beides zu dem Erweise, daß echte Kraft sich am wirkungsreichsten die Milde zugesellt, und selbst in Darstellung des Verworfnen und Bösen noch die Frohheit der Kunst bewahren kann.

In seiner Composition vereinigt er gleichfalls zwei Seiten, die weder die cölnische noch die westphälische Schule zu rechtem Einklang bringen, wenn sie die flandrischen Vorbilder überschreiten; das Zusammendrängen in Haufen und die Vereinzelung, das Einordnen in symmetrische Grundlinien und die regellose Lebendigkeit. Erst Martin Schön bricht für Albrecht Dürer die Bahn. Man sieht, daß er eben so sehr ein bewegtes Leben, mit raufendem Pöbel und ehrsamen Bürgern vor Augen gehabt hat, als auch Faschingsfeste und sonstige Aufzüge. Figuren, die jede für sich dastehn und gelten sollen, stellt er höchst einfach mit lebendigen Motiven, in denen ihm vorzugsweise der Ausdruck harmonischer Würde gelingt. Für kleine Gruppen ist er in Bewegung und Ruhe von noch größerer Mannichfaltigkeit. Schon hier, obschon man oftmals den Goldschmied herausmerkt, geht

seine Erfindung weiter, als er sie würde in Gold oder Silber haben ausführen können, so daß man inne wird, nur der Reichthum seines Geistes treibe ihn an, den Grabstichel zur Hand zu nehmen. In Scenen der Passionsgeschichte kommt ihm in neuen Geberden, Bewegtheit, Klarheit des Vorgangs und Abrundung nur Dürer gleich. Auch diesen aber überwindet Martin in seinen größten Compositionen, durch ruhige Hoheit, einfache Massen, Concentration auf den Hauptpunkt, Milde des Eindrucks und schlichte Totalität. Alles ist in lebendige Gegenwart hinausgeführt, und von einem speciellen Moment durchgreifend mit einer Gründlichkeit zusammengehalten, für deren besonnenen Verstand und beseelenden Genius in diesem Kreise kein zweiter zu nennen bleibt. Nur in landschaftlichen Gründen und Architecturumgebung steht er weit hinter den Eyck's und Dürer zurück. Er beschränkt sich hierin auf das Allernothwendigste. Als Ersatz ist er Meister in der Gewandung. So großartig als Hubert und Johann, doch im Faltenwurf weniger symmetrisch, in den Linien oft geschwungener, in langen Mänteln wallender und in Motiven reicher, ob zwar einfach und deutlich. Zwischen der cölnischen Weiche und eyckischen Strenge hält er auch nach dieser Seite die schöne Mitte. Eine durchgebildete Kenntniß aber der menschlichen Gestalt, in der Hemling so hoch steht, läßt sich bei Martin Schön noch vermissen. Bei nackten Gestalten, die er gern zu vermeiden scheint, sind die Formen trocken und zeigen nicht durchweg ein volles Verständniß. Auch die Hände sind häufig knöchern, im Gelenk zu mager, und die Füße über das schöne Naturmaaß groß.

Wie später Dürer, war Martin Schongawer mehr wohl Kupferstecher und Zeichner als Maler. Dennoch gehört er auch in dieser Kunst zu den berühmtesten Meistern.

Wimpheling sagt von Martin's Bildern, daß nach dem Urtheil guter Künstler nichts Feineres und Liebenswertheres von irgend wem habe gemalt werden können. (Si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique potuerit. Rer. Germ.

epitome. p. 200.) Doch beschränkt sich die Zahl der als echt angenommenen auf drei oder vier, sämmtlich auf Goldgrund, einige in Colmar selbst ausgeführt und für die Kirchen des Heiligen Martin und Franciskus bestimmt, wo sie schon bei Martin's Lebzeiten aus der Nähe und Ferne Künstler zu Studium und Nachbildung herbeizogen. (Wimpheling l. c.) Dem Inhalte nach stellen sie die einfachsten Gegenstände dar. Die Verkündigung und Anbetung, die Jungfrau von Engeln gekrönt, oder voll Trauer über den Leichnam des Sohns, — Situationen, deren Stille und Beschlossenheit statt zu vielfachen Bezügen und bewegten Gruppen nur zu dem milden Ausdruck eines frommen Gemüths in reinen, edlen Formen veranlaßt.

Die Köpfe sind in Schönheit und Seelenfülle ausgezeichnet, die übrigen Körpertheile weniger geschickt behandelt, wenn auch die gleiche Liebe durch alles hindurchgeht. Meisterhaft stimmt das Colorit zu der Anmuth des Ausdrucks. So weit es sich erhalten hat, ist es durchweg kräftig, doch in cölnischer Weise heiter und licht; namentlich in der Carnation warm und reizend, bei hellem Grundton und geringen Schatten von zarter Modellirung und feinen verschmolzenen Uebergängen. Der dünne Auftrag läßt bei sorgsamer Vertreibung keinen Pinselstrich mehr erkennen. Die Ausführung geht genau bis ins Einzelne.

Das hervorstechendste dieser Gemälde ist die sogenannte Madonna im Rosenhag hinter dem Hochaltare der Stiftskirche St. Martin. Maria sitzt überlebensgroß auf einer Rasenbank, in Zügen und Ausdruck bescheiden in stillem Glück, doch nicht ohne Hoheit, wenn auch weniger anmuthreich als andere Madonnen. Um sie her aufs Traulichste blüht eine Rosenhecke, in der bunt befiederte Vögel spielen; zwei schwebende zarte Engel halten die Krone über ihrem Haupte. Die ganze Conception ist groß und freundlich.

Von Heinecken klagt, die vielen Altarlichter hätten dies Bild so verdorben, daß die Manier sich kaum mehr erkennen lasse. Grüneisen (Nicolaus Manuel p. 63) beschreibt Maria's Haar als blond und giebt ihr einen hochrothen Mantel über

dem blaßrothen Gewande; von Quandt dagegen meint, das Unterkleid sei blau gewesen und nur durch ungeschickte Hände mit fahlem Roth überstrichen; eine Behauptung, die durch sich selbst widerlegt ist. Selbst der verkehrteste Restaurator wird Blau nicht roth übermalen. In ähnlicher Weise seien auch Augen und Mund des Kindes und der Mutter verunstaltet, so daß nur die Engel, das Rosengehege und die Vögel noch die ursprüngliche Herrlichkeit bezeugten. (Kunstbl. 1840. No. 77.)

Von tieferer Schönheit noch scheint ein zweites Gemälde, das jetzt in der Bibliothek zu Colmar bewahrt wird: eine Pietas auf Goldgrund, die Figuren ungefähr in einem Drittheil Lebensgröße. „Um dies Bild zu beschreiben, müßte man Ein Wort für Heiligkeit, Liebe, Trauer und Seligkeit finden, wie Martin dies Alles in einem Ausdruck verschmolz; denn in dem Angesicht Maria's wird Heiligkeit zur Liebe, Liebe zur Trauer und Trauer zur Seligkeit, und Alles Eines. Der Heiland verschlummert die Leiden in ihrem Schooß, und eine selige Rührung erfüllt das Gemüth des Beschauers, neben welcher kein anderes Gefühl Raum findet. Dabei sind die Thränen wie die Wassertropfen eines niederländischen Blumenmalers." Nur das Colorit des Leichnams hat bei nicht genugsam verstandenen Formen etwas Bleifarbenes, während der warme Fleischton im Gesicht der Maria von zartem, gelblichem Roth ist, fast ohne Schatten und doch von trefflicher Modellirung. (Von Quandt, Kunstbl. 1840. No. 77. p. 323.)

Außer diesen Hauptwerken erwähnt Grüneisen (l. c. p. 63.) noch in der Bibliothek einer Verkündigung und Anbetung auf den Flügeln eines Altars, zur Zeit der Revolution aus Isenheim nach Colmar gerettet. Herr von Quandt jedoch meint, beide Tafeln erinnerten nur entfernt an Martin Schön, und ständen in geistiger Hinsicht weit unter seiner künstlerischen Bildungsstufe. Er läßt nur eine zweite knieende Madonna neben dem Fenster im Kreuzgange der Bibliothek als echt gelten. Derselbe Fall wiederholt sich in Betreff der in der Münchner Pinakothek und der Belvederegallerie zu Wien mit Martin's Namen belegten

Werken, die neuerdings ein anderer Kunsthistoriker wieder den unbezweifelten zuzählt. (Gessert; Kunstbl. 1841. No. 7—10.) Wessen Urtheil das richtigere sei, kann ich nicht entscheiden. Der Dresdner Kenner entnimmt seinen Hauptgrund aus dem Umstande, daß diese Gemälde sämmtlich den Schongauer'schen Kupferstichen nicht gleich kämen. — Ich will nur drei der vorzüglichsten in der Pinakothek zu München erwähnen.

Auf der einen Tafel (Cab. II. No. 34) sitzt eine *ältere* Frau in einem Buche lesend. Ein Knabe zur Seite horcht ihren Worten. Wie es scheint, hat sie die Legende vom H. Servatius erzählt. Denn links im Vordergrunde sitzt der Heilige selbst, ruhig und streng, und der Knabe, als vergliche er was er sieht und vernimmt, deutet mit der Hand auf das Buch, während sein Blick in frohem Staunen auf dem silberhaarigen Greise ruht, von dessen Anwesenheit die Mutter nichts zu wissen scheint.

Wären Schilderungen, ohne eigene Anschauung genügend, so ließe sich dies Bild wohl dem Martin Schön zutheilen. Die gerühmte Unbefangenheit des Kindes, die Ruhe und Anmuth der Frau, die ernste Würde des Heiligen, bei einfacher Gewandung, warmer Carnation und gediegener Behandlung sind sprechende Kennzeichen; außerdem soll in der ganzen Scene eine „tiefe beschauliche Stille, eine enge beschlossene Häuslichkeit" herrschen, obschon von eigentlichem Local kaum die Rede sein kann. Den Vordergrund schließen ein Paar Säulen ab, den Hintergrund grüne Vorhänge, und der Fensterraum ist noch durch Goldgrund ausgefüllt. (Gessert. l. c. No. 8. p. 30—31.)

Das andere Bild, (Cab. VIII. No. 163) eine Madonna, theilt der Beschreibung nach die ähnlichen Vorzüge. Adel und Ebenmaaß der Züge soll sich mit anmuthiger Hingebung zum holdesten Ausdruck verschmelzen. (l. c. No. 9.)

Ein drittes, (Saal II. No. 88) die Trauer über den Leichnam Christi, scheint dasselbe Exemplar zu sein, von welchem Grüneisen (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 35—36) behauptet, es befinde sich jetzt in dem Ulmer Münster, und gleiche in Composition und Ausdruck einer Grablegung in der Bibliothek zu

Colmar. Doch stimmen beide Berichterstatter in dem Lobe überein, das sie theils dem ruhigen edlen Zusammenhalt des Ganzen, theils der großartigen Anordnung und individualisirenden Charakteristik, der Tiefe und Gradation der Affecte spenden. Die eigenthümliche Milde weiblicher Physiognomieen fehlt diesem Werke, das überhaupt einer andern verwandten Schule angehören mag. Waagen, der es ohnlängst gesehen, hält es für ein Werk des Bartholomäus Zeitblom.

So scheint Martin Schön in Gemälden vornehmlich nur eine Seite seiner Auffassung ausgebildet zu haben. Von der Verspottung, Dornenkrönung und Geißelung giebt es kein Oelbild, das ihm könnte mit Sicherheit zugetheilt werden. Denn Sandrart versteht unter der „überaus traurigen Ausführung Christi", die er als hinterlassenes Werk Martin's angiebt, gewiß nur den bekannten Kupferstich, insofern er dies Blatt unmittelbar neben der „Anfechtung des H. Antonius" aufzählt, ja die ganze Stelle fast dem van Mander (Fol. 131. a) scheint nachgeschrieben zu haben, der, wie er selbst gesteht, von Martin's Gemälden nichts zu sagen weiß. (Fol. 127. b.) Heinecken spricht zwar, nach Hrn. von Quandt's Bericht, von einer Kreuzigung nebst den Schächern im Münster zu Sanct Martin, „vollkommen in Schongauer's dem Perugino verwandten Manier"; ob hier aber nur der ruhige Schmerz des Heilands und der Seinen dargestellt sei, oder auch die Umgebung von höhnendem Volk und würfelnden Knechten, bleibt ungewiß. Das Werk selbst ist nicht mehr in Colmar vorhanden.

Man könnte in der That aus dem Standpunkte, den Martin einnimmt, sehr wohl erklären, daß er die verwickelten Compositionen, die gewagteren Stellungen und Geberden nur in dem Material ausführen mochte, in welchem er sich vielseitiger und freier zu bewegen verstand, weil es seinem ursprünglichen Kunsthandwerk näher lag. Vielleicht ist diese Hypothese auch durch äußere Beweismittel zu begründen, die ich für jetzt nicht zu liefern vermag. Ganz ohne Wichtigkeit ist sie nicht. Bewährt sie

ſich, ſo würde für die nächſten bis jetzt noch unbekannten Schüler mindeſtens nach einer Seite ein Fortſchritt gefunden ſein.

2. Daß auch ſie in Schönheit der Formen, einfacher Größe, Tiefe und Harmonie nachſtehen, zeigt ſich genugſam in allen Werken. Sie gewinnen nur, zum Theil noch aus Martin's Gemälden und Kupferſtichen, einen größeren Kreis von darſtellbaren Situationen. Ich will einige Hauptbilder anführen, die den vorhandenen Beſchreibungen nach hierher zu gehören ſcheinen.

In Colmar erſtens eine Folge von Scenen aus der Paſſionsgeſchichte, in Anordnung, Phyſiognomieen und Ausdruck den bekannten Blättern Martin's ähnlich, doch in größerem Maßſtabe, und in Rückſicht auf Compoſition häufig nicht eben mit Glück durch Anfügungen erweitert oder ſonſt auch verändert. Urſprünglich waren dieſe Tafeln Eigenthum des Dominicaner-Kloſters, von wo ſie zur Zeit der Revolution in die Bibliothek gebracht worden ſind. Sie zeigen Rückſchritte in Zeichnung und techniſcher Behandlung. Die edleren Köpfe ſind weniger ſeelenvoll, die Bewegungen bei milderen Affecten übertrieben, der Pinſelführung fehlt die Sicherheit des Meiſters, die Schatten bleiben härter, die zarteren Geſichtszüge ſchwerfälliger. (v. Quandt. Kunſtbl. 1840. No. 77. p. 323.) Ein oder zwei Tafeln jedoch, wie Kenner verſichern, ſollen von ſolcher Trefflichkeit ſein, daß ſie dem Schongawer ſelbſt kaum dürften abgeſprochen werden.

Den ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Werth ſcheint der Chriſtus vor dem Volk von Jeruſalem zu haben, deſſen Paſſavant (Kunſtr. d. Engl. u. Belg. p. 97 u. 98) als des intereſſanteſten Werkes der oberdeutſchen Schule in der ehemaligen Sammlung des Herrn Aders erwähnt. Ich entſinne mich nicht, es dort ſchon im Jahre 1825 geſehen zu haben. Auch Waagen beſchreibt es nicht. Paſſavant rühmt den Reichthum der trefflichen Compoſition, die hohe Schönheit und Milde im Angeſicht Chriſti, ſo wie den ſprechenden Ausdruck der übrigen nur zum Theil carricaturartigen Köpfe. Die nackte Geſtalt des Heilandes aber ſei mager und beſonders auffallend durch große Füße; die

Färbung im ganzen Bilde wahr, wenn auch sehr licht, der Auftrag dünn, doch von geistvoller Pinselführung.

Andere Werke derselben Schule schließen sich näher den eigenen Gemälden Martin's an. Als Beispiele will ich nur in der Münchener Pinakothek den heiligen Servatius (Saal I. No. 13), den Ysathor und die Susanna nennen, (Saal I. No. 11) und in der Moritzkapelle die Familienscenen aus dem Leben der heiligen Familie. Der Mangel an frischer Erfindung jedoch stellt auch sie noch gegen Martin's Malereien zurück, sowohl im Beiwerk als in Hauptsachen. Die Anordnung ist ärmlicher, die Charakteristik nicht individuell genug, die geistige Belebung schwächer, wenn auch voll Milde und Frömmigkeit in den weiblichen Köpfen, der Faltenwurf minder bestimmt und die ganze Ausführung unfreier und trockner. (Kunstbl. 1841. No. 10.) In wie weit auch die Flucht nach Aegypten und die Grablegung in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart dasselbe Urtheil trifft, kann ich nicht bestimmen. Grüneisen, der sie neben den Tafeln der Moritzkapelle als echte Werke des Martin Schön flüchtig berührt, sagt nur, sie seien derselben Art und stammten wie jene aus schwäbischen Kirchen und Klöstern. (Ulm's Kunstl. p. 36.)

Fünf und dreißigste Vorlesung.

Lebendige Fortentwickelung ist bei den Schülern des Martin Schön nicht zu suchen. Sie wird nur bei neuen Problemen möglich.

3. Dies ist zu derselben Zeit bei den besseren Meistern in Ulm der Fall. Ob durch längeren Aufenthalt und persönliche Einwirkung Martin's, mag dahin gestellt bleiben. Eine innre Verwandtschaft der Ulmer Schule mit der Richtung des Martin Schongawer ist jedoch nicht zu läugnen. Grüneisen findet sie in der tiefen Innigkeit und frommen Milde schöner Antlitze. Der Fortschritt aber kann nur darin bestehn, daß auch die anderen Seiten nicht zurückbleiben, die sowohl die Niederdeutschen, als auch Schongawer's Schüler nur unvollkommen auffassen: die Bosheit der Leidenschaft, und in ruhigeren Scenen das Bürgerliche und Häusliche. Nach beiden Richtungen hin müssen die Gestalten und Vorgänge in mannichfaltigere Situationen und lebendigere Wirklichkeit eingeführt werden. Hieraus allein entspringt dasselbe Bedürfniß, das wir in Flandern und Niederdeutschland beobachtet haben und welchem Martin in Gemälden nur theilweise genügt: in Geberde und Stellung die speciellere Charakteristik der Formen, innerhalb eines zur Handlung stimmenden Locals, das nicht nur für Anordnung, sondern auch für Beleuchtung und Perspective eine vermehrte Geschicklichkeit und Kenntniß nothwendig macht. Soll hierin aber Nationales zu Tage kommen, so dürfen die Niederländer nicht in demselben

Grade als in Cöln, Westphalen und Calcar das Vorbild sein. Wie bei Martin Schön müssen die Physiognomien eigenthümlich bleiben, und nationale Figuren und Trachten wieder verlangen ihre heimische Natur, ihre eigene städtische und häusliche Umgebung.

Unter den Meistern von Ulm, welche sich diesen Forderungen gewachsen zeigen, sind bis jetzt hauptsächlich drei ermittelt, denen noch vorhandene Gemälde mit Sicherheit können zugeschrieben werden; Hans Schühlein, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner.

a. Der Name des Ersten kommt in Ulmischen Urkunden von 1468 bis an das Ende des Jahrhunderts vor; von documentirten Werken jedoch hat Grüneisen erst neuerdings ein einziges aufgefunden. Es besteht aus Malereien der Flügel, der Staffel und des Kasten eines Schreins auf dem Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn. Die Flügel, jeder zweigetheilt, stellen acht Scenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung dar, einige mit ausgeführten Landschaften, andere mit Goldgrund. Auf der Staffel zu beiden Seiten sind in bewegten Gruppen die Brustbilder der zwölf Apostel, in der Mitte Gott Vater mit silberhaarigem Bart, Kaiserkrone und Reichsapfel, „ein herrlicher Kopf von hoher Majestät und Würde."

Den Kasten selbst bedecken an den schmalen Seiten rankenartige Ornamente, unten Geräthe und Schmuck zu Stilleben geordnet; auf der Hinterwand in zwei Reihen stehn oben der Erzengel mit der Waage neben dem heiligen Christoph, an den Enden Sebastian und Antonius; darunter jedoch sind nur Margaretha und Apollonia noch sichtbar. An der Staffel machen in halber Figur die vier lateinischen Kirchenväter, jeder vor einem Pult, den Schluß; das Schweißtuch in der Mitte ist durch ein aufgenageltes Brettchen verdeckt. Die Aufschrift giebt die Jahreszahl 1468 an und als Maler der Tafel Hans Schühlein zu Ulm.

Die Composition ist mannichfaltig, und wo der Gegenstand es vergönnt, möglichst bewegt; das Hauptverdienst aber liegt in

der Zeichnung und Form, die Schühlein kräftiger rundet und heraushebt als Schongawer; im Colorit beweist er weder dieselbe Sorgfalt, noch bringt er es zu der gleichen Klarheit und Frische. Ob jedoch der „gelbbräunliche Grundton", von welchem Grüneisen spricht, nicht von einem vergilbten Firnisse herrührt, müssen Andre vor dem Bilde selber entscheiden. — Ein Gemälde der Abel'schen Sammlung soll dem eben beschriebenen ähnlich sein. (Kunstbl. 1840. No. 98. p. 413—14.)

b. Von Bartholomäus Zeitblom hat sich eine größere Anzahl nachweisbarer Werke erhalten. Sie umfassen den Zeitraum von 1468 — 1514. In den Steuerbüchern jedoch findet sein Name sich erst um 1484, in den Verzeichnissen der Malerbrüderschaft bei den Wengen zwischen 1490 und 98; in den Bürgerregistern bis 1517.

Man kann diesen Meister seinem älteren Zeitgenossen Schühlein gegenüberstellen. In seiner Jugend mit scharfem Blick streng, ja herbe selbst auf charakteristische Form und Geberde hingewandt, in späteren Jahren harmonischer und milder, bleibt er im Ganzen gern der Einfachheit früherer Meister getreu, und sucht sich lieber in steigendem Grade durch würdige, großartige Gestalten und bedeutsamen Ausdruck hervorzuthun, als durch Erfindung neuer Motive und reichhaltiger Compositionen. Statt ihrer bildet er das Element aus, das Schühlein vernachläßigt hatte, die Färbung. Das lichte Colorit der Ulmer und Elsaßer Schule vertieft und erwärmt er nach dem Vorbilde seiner heimischen Natur, und geht zu kräftigeren Schatten in erweiterter Tonfolge fort. Ueberall männlich, gediegen und ernst auf das Hauptsächliche und Totale gerichtet. Als näheres Kennzeichen seiner Physiognomien giebt Grüneisen eine eigenthümlich deutsche Form des obern Nasenwinkels an, die bei feinen Mundlinien und leisem Vortreten der Unterlippe und des Kinn's „eine edle, verständig biedere Gemüthsart ausspreche." Da des Künstlers eigenes Portrait denselben Grundtypus zeigt, mag er wohl, zumal für jugendliche Figuren, stets das gleiche Modell aus dem

Kreise seiner Verwandtschaft vor Augen gehabt haben. (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 48.)

Auf Autorität noch vorhandener Bilder lassen sich in dem Entwickelungsgang Zeitblom's schon jetzt drei Hauptstufen unterscheiden.

Die früheste wird durch das figurenreiche Bild vom Jahr 1468 in der Georgskirche zu Nördlingen bezeichnet. Herr von Quandt verwirft es als ein Kunstwerk, „das noch unter der Bildungshöhe seiner Zeit stehe." (Kunstbl. 1840. No. 76. p. 319.) Bevor der verehrte Kenner sein Urtheil wiederholt, möcht' ich ihn bitten, dieß treffliche Werk lieber noch einmal in's Auge zu fassen. Es bekundet einen Meister, dem in frischer Energie nur das durchgebildete Maaß noch abgeht, um in seiner Richtung das Beste zu leisten, wozu es die Oberdeutschen auf dieser Stufe bringen.

Von dem Altan herab zeigt rechts Pilatus dem Volk den gefesselten Heiland mit einem Ring um den Hals, an welchem ein Söldner ihn festhält; links davon in einem getrennten Raum haben drei Knechte so eben die Geißelung vollbracht. Unten fordert das Volk mit wildem Geschrei den Tod des Gerechten. Daneben links kniet der Donator Hans Gienger von Ulm, zu dessen Gedächtniß, als er 1478 zu Nördlingen verstorben war, die Familie dieß wahrscheinlich früher von ihm bestellte Bild dorthin gestiftet hat.

Es gehört zu den Werken, welche beim ersten Blick eher abstoßen als anziehn, weil ihre Tüchtigkeit sich ohne weitere Bestechungsmittel in schlichter Treue genügt. Die Gesichtsbildung in dem Volk und den Knechten ist ungemildert häßlich, doch höchst individuell, Geberden und Stellungen gehn, wenn auch nicht durchweg sicher und frei, aus der Situation und den Affecten hervor, das Colorit, bei gediegener Modelirung, wirkt durch naturwahren Localton und kräftige Schatten, und die derbe Behandlung ersetzt durch Gründlichkeit, was ihr an Zartheit noch fehlt. Vor allem aber durchdringt das Ganze ein Grundzug selbstständigen, innern Lebens, der nur bessern Meistern zu

eigen ist. Grüneisen vermuthet „in den schärferen Umrissen, in den mehr charakteristischen als schönen Köpfen, zumal mit hervorstehenden Backenknochen und in dem Frazzenhaften der gemeinen Personen“ das Vorbild Wohlgemuth's, und schließt von der einfachen Gewandung auf eine Berührung mit Herlen.

Einen zweiten entwickelteren Standpunkt Zeitblom's bezeugen mehrere Altartafeln aus den Jahren 1496 und 97 (Ulm's Kunstleben. p. 44—45.) Die Schärfe der Charakteristik mildert sich, Lieblichkeit und Ernst, Portraittreue und Reinheit der Form gelangen zu vollerem Einklang, die Gewandung wird edler und die Trefflichkeit der Köpfe kommt zu den übrigen Körpertheilen in ein besseres Verhältniß. Auch die Färbung gewinnt an Wahrheit und Wärme, und die Modellirung an zarteren Uebergängen. Schöne Landschaften umgeben die bildlichen Scenen, die sich in lebensgroßen Figuren theils auf einzelne Heilige, theils mehrfach auf die Verkündigung, Anbetung und Darstellung oder die Krönung Mariä beschränken. Die Staffeln zeigen als beliebte Vorwürfe dieser Schule die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, oder auch Christus mit den Aposteln.

Seine reifste Entfaltung endlich scheint Zeitblom erst gegen den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erreicht zu haben. Die Körperformen veredeln sich noch einmal zu schönerem Maaß, die warme und tiefe Carnation nimmt wieder an Weiche zu, und die Situationen, häufig aus den Legenden der Heiligen, befriedigen durch freire Lebendigkeit. Den Beweis dieser Vorzüge liefern hauptsächlich die vier großen Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche das Martyrthum des Heiligen Dionysius enthalten. (Grüneisen, l. c. p. 46 u. 47.)

Das späteste Werk mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1514, jetzt auf dem Rathshause zu Rothenburg an der Tauber, stellt in vier Abtheilungen die Legende des Heiligen Wolfgang dar. Grüneisen möchte es einem Schüler Zeitblom's zuschreiben, weil ihm die lebhaft bewegte Composition bei minderer Bestimmtheit der Gesichtsform auf eine Annäherung an die Schule des älteren Holbein hinzudeuten scheint. (l. c. p. 48.)

Die Richtigkeit dieser Hypothese müssen Andre bestätigen oder bestreiten. Daß aber von Zeitblom eine Schule ausgegangen sei, unterliegt keinem Zweifel, seitdem sich ein größerer Kreis von Gemälden gefunden hat, die bei ähnlicher Richtung doch nicht dem Meister selbst können zugetheilt werden. Das umfassendste Werk ist ein Altarschrein in dem Chor des Benedictinerklosters zu Blaubeuren.

c. Neben dieser Schule, als eigenthümlicher Meister, steht Martin Schaffner, in Ulm ansäßig, in öffentlichen Documenten erst von 1508—35 genannt, doch seinem frühsten Gemälde nach schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein bedeutender Maler, und sicheren Spuren zufolge noch bis 1539 als Künstler thätig, so daß er Zeitblom um mehr als zwanzig Jahre überlebt haben muß, und eigentlich schon über die Grenze unseres Zeitraums hinausreicht. Da mit ihm jedoch kein wesentlich neuer Typus anhebt, sondern der bisherige im Gegentheil nur zum Endziel geführt wird, können wir ihn diesem Abschnitt noch zuzählen. Er beschließt die Reihe der selbstständischen Ulmischen Meister. Seine einzelnen, noch vorhandenen Werke, theils Portraite, theils Scenen aus dem Leben der Jungfrau, Christi, der Apostel und Heiligen, zählt Grüneisen in möglichster Vollständigkeit auf. (p. 52—56.)

Wenn Zeitblom's Naturgabe und Kunst sich ein Feld erwählt, in welchem er Hans Schühlein überflügeln konnte, so nimmt sich Martin Schaffner muthmaßlich wieder den frühern Meister zum Vorbild, und bildet aus, was Schühlein begonnen hatte. Die neue Erfindung reichrer Compositionen, bewegter Gruppen und menschlich naher Motive sind sein Gebiet. Engel, spielende Kinder und sonstige Figuren bringen in die Vorgänge ein mannichfaltiges Leben, in naiver Weise erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte, freie Bewegungen, landschaftliche Umgebung und anderweitiges Beiwerk. Seine Physiognomien sind selbst in historischen Bildern theilweise unmittelbar der Natur entlehnt, von derber schwäbischer Art, ohne daß er sie der Scene gemäß durch den Ausdruck tieferer Empfin-

dung zu beseelen strebt. Andrerseits aber bemüht er sich um volle edle Formen, und erreicht eine so freie Schönheit und solchen Schwung der Linien, daß er in dieser Rücksicht jeden bisherigen Meister besiegt. Gleich gelungen ist seine Gewandung. Doch bleiben Verstöße nicht aus, und die gedoppelte Richtung, die er verfolgt, will sich nicht vollständig verschmelzen.

So ist die lebendige Composition und Zeichnung, insofern Grüneisen richtig gesehn, sein bestes Verdienst. Im Colorit muß er hinter Zeitblom zurückstehn. Seine klare und harmonische Färbung ist in Portraiten von trefflicher Wahrheit, in historischen Bildern geht ihr häufig das feurige Leuchten ab, und in dem Fleischton „das warme Blut, das bei Zeitblom unter dem blonden süddeutschen Teint wallt.“ Ohne eigentlich kalt zu werden hat Schaffner eine leise graulichte Carnation.

B. Martin Schön und seine Nachfolger entwickeln sich allerdings gleich der Schule von Ulm durch Beihülfe niederländischer Einwirkungen. Doch nicht in ausdrücklich nachbildender Weise. Nachahmung geht überall nur aus dem Mangel an productiver Kraft hervor, und läßt sich sachlich nur dann entschuldigen, wenn aus den Zeitfordrungen Aufgaben entstehn, denen die nationale Richtung ohne allzugewagten Sprung nicht genügen kann. Dieß ist in Westphalen und Cöln der Fall. Wenn jetzt aber schwäbische Meister dasselbe thun, so befriedigen sie kein nothwendiges Bedürfniß, sondern erweisen nur, daß ihnen zur Selbstständigkeit der Muth und Genius fehle.

Der vorzüglichste Meister dieser Richtung ist Friedrich Herlen. Er stammt aus Nördlingen, wo seine Familie in zwei Linien getheilt war. Friedrich gehört dem älteren Zweige an und hat wahrscheialich den Maler Hans Herlen zum Vater, dessen Name in öffentlichen Documenten von 1442—76 genannt wird. Da Friedrich in seiner Vaterstadt nicht die nöthige Gelegenheit zur Ausbildung finden mochte, zog er es bei dem Ruhm der eyckischen Schule vielleicht vor, an der Quelle selber zu schöpfen. In welchem Jahre er nach den Niederlanden reiste, bleibt jedoch ebenso ungewiß, als der Name seines dortigen

Lehrers. Das frühste seiner Gemälde fällt in das Jahr 1466. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er sich dem Rogier van Brügge, nach dessen Zurückkunft aus Italien, angeschlossen habe. Er selbst kehrte 1460 nach Schwaben heim, und war, nachdem er sich auch in Franken umgesehen, hauptsächlich an der Tauber in Thätigkeit. Er vollendete hier (1466) als erstes unter den noch vorhandenen Werken, den Altarschrein für die Jacobskirche zu Rothenburg, jetzt im Rathhause daselbst.

Die Flügel in acht Abtheilungen stellen Scenen aus der Geschichte der Jungfrau dar. Charaktere, Gestalten, Färbung, alle Hauptmotive der Composition und des Ausdrucks sind aus Bildern der eyckischen Schule genommen, vornehmlich aus der Anbetung der Könige, früher im Besitz der Gebrüder Boisserée; doch ohne Feinheit der Seele und Behandlung, obschon mit handwerksmäßig gewandtem Pinsel nachgebildet. (Schorn; Kunstbl. 1836. No. 2. p. 6.);

Schöner als die Flügel und wahrscheinlich von Herlen selber geschnitzt, sind die bemalten Holzfiguren im Innern des Schreins; gleichfalls im flandrischen Typus, doch im Ausdruck von einer Ruhe und Festigkeit, in der Form von einer Kraft und einem menschlichen Adel, daß nur die oberen Tafeln des Genter Altars diesen Gestalten haben zum Vorbild dienen können. (Schorn; l. c. p. 7.)

Sechs Jahre später 1472 malte Herlen ein Altarbild für die Kirche des heiligen Blastus zu Bopfingen, nachdem er sich 1467 in Nördlingen niedergelassen hatte. Das Bürgerbuch, in welches sein Name bei seiner steuerfreien Aufnahme eingetragen wurde, besagt ausdrücklich: Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen kann.

Sein nächstes in dieser Stadt noch erhaltenes Werk ist die doppelte Reihe kleiner Bildchen auf dem Altarkasten in der St. Georgskirche, wahrscheinlich aus dem Jahr 1474; oben die Heimsuchung, Verkündigung, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige; unten die Geburt, Beschneidung, Flucht nach Aegypten und Christus im Tempel.

Nach einigen bekannten Compositionen zu schließen, sind alle Tafeln flandrischen Vorbildern entlehnt, wenn nicht als treue Copien, doch wenigstens nach flüchtigen Scizzen, in denen es Herlen ohnmöglich fiel, die tiefe Innigkeit und zarte Seele festzuhalten und wiederzugeben. Besonders die Augen bleiben ausdruckslos. Joseph, in hellrother Kutte, die Jungfrau, mitunter in blauweißem Mantel, sind immer dieselben Gestalten. Maria mit länglich ovalem Gesicht, blondem glattgescheiteltem Haar, hoher gewölbter Stirn, rundlicher Nase und kürzererem Untertheil des Gesichts. Ruht das Kind auf ihrem Schooße, so hält sie es verehrend weit von sich ab. Doch zeigt sie mehr Anmuth als Hoheit und ernste Andacht. Der Landschaft, dem Beiwesen ist wenig Aufmerksamkeit gewidmet, die Malerei wohl klar, aber flüchtig und ohne leuchtende Farbenpracht.

Ein späteres Bild, mit dem von fremder Hand aufgemalten Monogramm HR 1488, ist bekannter. Die Jungfrau, das Kind im Schooße, sitzt in der Mitte unter einem Throne, welchen zwei Engel halten; zu beiden Seiten die Schutzpatrone und neben diesen, der Sage zufolge, der Maler selber mit Gattin und Kindern; rechts der Vater mit vier Söhnen, links die Mutter mit fünf Töchtern. Die Portraitköpfe haben viel Wahres in Form und Ausdruck, den Heiligen jedoch fehlt der rechte Charakter. Maria, schon ältlich mit Falten am Halse, von röthlichem Fleischton und rothem Mantel mit steifgebrochenen Falten ist nicht direct flandrisch. Mehr schon deuten die Flügel auf Nachahmung. Der Eine stellt die Verehrung des Kindes, der Andre Christus im Tempel dar. Gruppirung, Physiognomien und Ausdruck bleiben niederländisch, einige Gestalten, Joseph z. B. ganz und gar. Doch schlägt auch Oberdeutsches wieder hindurch. Der Faltenwurf ist nicht selten mißverstanden, die Charakteristik leicht zu scharf, und den Figuren gebricht es an richtiger Zeichnung. Christus' Kopf und Füße sind auffällig groß. Die Malerei jedoch, in den Schatten klar wie im Licht, beweist ein tüchtiges Handgeschick, das auch von der fränkischen Schule Mehreres aufgenommen; die schwarz gezeichneten Umrisse

namentlich, die sodann mit lebendiger Auffassung der flandrischen Carnation einfach doch nicht ohne Wirkung colorirt sind. Was die Niederländer durch seelenvollen Fleiß erreichen, ist hier nur durch Wahrheit des Grundtons und wenige graue Schättchen beabsichtigt.

Demselben Herlen schreibt Hirt ein Meisterwerk zu, das Dombild zu Meißen. (Kunstbemerk. auf einer Reise üb. Wittenb. ꝛc. p. 21—23.)

Schon aus weiter Ferne vom Mittelschiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht in's Auge. Sodann die großartige Originalität der Composition. Das Mittelbild stellt die Anbetung der Könige dar. Von dem Gefolge, den Knechten, Pferden, von Gepäck und Kameelen ist nichts zu sehen. Maria sitzt einsam vor einer Ruine aus Sandquadern und röthlichem Backstein, das nackte Kind auf ihrem Schooße. Davor, den Rücken halb gegen die Beschauer, kniet der älteste König, links der jüngere, zwischen Beiden der Mohr; alles beinahe lebensgroße Figuren; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landschaft. Auf dem rechten Flügel schreiten Philippus und Joseph in Gespräch miteinander herzu; auf dem linken kommt lesend der greise doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jacobus. Es läßt sich keine einfachere Anordnung finden. — Der Fleischton, obschon wenig mannichfach, sucht es dem eyckischen nachzuthun; die Schatten sind bräunlich und klar; von unübertreffbarer Gluth das Antlitz des Mohrenfürsten, das auch in Kraft und Seele die anderen Köpfe besiegt. Von eyckischer Form sind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweisen die Selbstständigkeit des Meisters.

Je länger man dieß Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Größe, beruhigt durch Stille, und hat sich auch dieser Eindruck verwischt, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach.

Zu welcher Epoche und durch wessen Veranlassung es nach Meißen gekommen sein kann, ist unermittelt. Doch glaubt man, der vorderste König stelle den Herzog Georg vor. Die Bartlosigkeit und geistliche Tracht aber haben Hirt in dieser Gestalt um somehr Herzog Sigismund erkennen lassen, je auffallender ihm die Aehnlichkeit mit einem in Erz geschlagenen Bilde Sigismund's erschienen ist, das man noch heute in der Begräbnißcapelle des Domes sieht. Da Sigismund nun als Bischof von Würzburg nicht allzufern von Nördlingen um 1475 starb, so scheint nach dieser Seite nichts der Hypothese entgegen zu stehn, daß Herlen der Urheber sei. Doch bleibt nicht nur die Porträtähnlichkeit problematisch, sondern Herlen's bekannte Bilder sind in Vergleich zu diesem so untergeordneter Art, daß er entweder dieß Eine oder die Uebrigen nicht gemalt haben kann. Kein flandrischer Meister brauchte sich eines solchen Werkes zu schämen. Und doch ist es auch Keinem von ihnen beizulegen. In den weißlichen Lichtern auf Fußzehen, Fingern und Gewandfalten erinnert es an einen unmittelbaren Nachfolger Johann's, eben so sehr jedoch tritt es auch wieder aus den Eigenthümlichkeiten heraus, die der eyckischen Schule gemeinsam sind. Dem Beiwerk ist keine sichtliche Vorliebe gewidmet und die Landschaft, Architectur und Luftperspective bleiben unausgebildeter, als sich irgend von einem namhaften Niederländer erwarten läßt. Statt dessen sind die Gestalten großartiger und in Gewandung, Gang und Bewegung auf den Flügeln besonders freier, wenn auch der Faltenwurf nicht, wie Hirt will, raphaelisch zu nennen ist, sondern eher schon Martin Schön's trefflichste Stiche in's Gedächtniß bringt. Die Physiognomie der Jungfrau hat gleichfalls nichts flandrisches, und die würdige Frömmigkeit der übrigen Gestalten ist durch sprechenden Blick und Geberde von klarem offenem Ausdruck, ohne daß ein Zwiespalt der eigenen und fremden Auffassungsweise zum Vorschein käme. Das ganze Werk erscheint wie aus einem Guß.

Die Frage, wer es gemalt, muß ich vorerst unbeantwortet lassen. Niederdeutsche Meister schließt der Charakter des Bildes

aus, und unter den oberdeutſchen paßt in Elſaß und in Schwaben kein einziger bekannter Name; aus andern Schulen, nur ſcheinbar etwa der des Hans Grünewald, oder des Konrad Fyoll, zweier Maler, die ſchon um 1444 Bürger von Frankfurt waren. (Paſſavant Kunſtbl. 1841. Nr. 101. p. 418. Nr. 103. p. 428.) Dem erſteren darf man vielleicht die ſieben Tafeln aus der Geſchichte der Maria zuſchreiben, welche das ſtädtiſche Muſeum zu Mainz, wenn ich nicht irre, als Werke des Mathäus Grünewald aus dem dortigen Benedictinerkloſter erworben hat. Sollten ſie wirklich, da Mathäus ſie nicht gemalt haben kann, von deſſen Vater Hans herrühren, ſo ſteht dieſer mit dem Dombilde zu Meiſſen gewiß in keinem Zuſammhange. Sie ſchließen ſich näher dem niederdeutſchen eykiſchen Typus an. Die Compoſition, die Stellungen und Baulichkeiten ſind der flandriſchen Schule nachgebildet, doch weder in Farbe noch in Ausführung von Feinheit und wohlthuender Harmonie. Die Köpfe der Jungfrau, größtentheils freundlich und lieblich, zeigen das Streben nach gefälliger Form, während die häßlichen Phyſiognomien der Hirten nnd Könige in wunderlichem Widerſpruche zum Ausdruck tiefer Andacht gezwungen ſind.

Größerer Ruhm ſchon zu ſeiner Zeit, erwarb Konrad Fyoll, Hans Grünewald's Schwager. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Paſſavant, der ihm einige Werke allerdings mit geringer Wahrſcheinlichkeit zutheilt, ſchildert ihn, „als einen der beſſeren Nachfolger der eyckiſchen Schule in Deutſchland, durch Naturſtudien, individuelle Auffaſſung, edle Charakteriſtik, Schmelz der Farben und ſaubere Ausführung.“ Er ſetzt ihn jedoch weit unter Rogier van Brügge und Hemling und ſpricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunſtgenius ab. Die Zeichnung der Figuren in größeren Dimenſionen ſei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländiſch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie. (Kunſtbl. 1841. Nr. 101. p. 419.) So müßte ſich auch die-

ſer Meiſter aller Mängel entſchlagen haben, ſollte er als Urheber des Meißner Bildes in Frage kommen.

C. Bleibt nun für Schwaben der ſpeciellere Anſchluß an die eyckiſche Schule im Ganzen von geringem Belang und kurzer Entwickluug, ſo iſt der weitere Fortſchritt ausſchließlich in einheimiſchen Elementen begründet. Der letzte, der dieſe in eigenthümlicher Weiſe ausbildet, iſt Hans Holbein der ältere von Augsburg.

Nach Paul's von Stetten Bericht gehörten die Maler in Augsburg zu keiner beſonderen Zunft, ſondern errichteten ſchon gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Gemeinſchaft der Bildhauer, Glaſer und Goldſchläger eine Geſellſchaft, die zwar ihre eigene Ordnungen und Gerechtigkeiten erhielt, doch niemals zünftige Rechte. Im Jahre 1512 ließen die zeitigen Vorſteher Hans Luz und Chriſtoph Amberger ein Verzeichniß der Namen und Wappen aller Mitglieder ſeit 1489 anfertigen. Der früheren geſchieht deshalb keine Erwähnung, doch geben die Steuerregiſter und Chroniken einige Nachrichten. Zu den älteſten Künſtlern, die das Gerechtigkeitsbuch anführt, gehört vor allem Hans Holbein. (Kunſt-, Gewerks- und Handwerksgeſch. Augsb. 1779. p. 268—74.) Ob er jedoch wirklich in Augsburg geboren ſei, darüber fehlt es an ſicheren Quellen. Von Mander ſagt in der Biographie des jüngern Holbein: (fol. 142.) „het is waer, dat aldaer (in Augsburg) eenen van den selben naem is gheweest gheboren, die oock een taemlyck goet Schilder was". Dieſem Zeugniß aber, wie ſchon Profeſſor Seyboldin den Juliusheften des deutſchen Muſeum (1778. St. VII. p.44.) hervorgehoben hat, ſteht des Mathes Kuaden von Kinckelbach Behauptung gegenüber. Sowohl in ſeinen Memorabilia mundi (Cöln 1601. 12.) als auch in ſeiner Teutſchen Nation Herrlichkeit (p. 426.) ſagt Quad von dem jüngeren Holbein ausdrücklich: „dieſer Holbein iſt von Grünſtadt (an der Hard) auß der Pfaltz bürtig." Dort kommen auch in den Steuerbüchern des ſechszehnten Jahrhunderts noch einige andre deſſelben Namens und Vornamens vor,

und in neuſten Zeiten noch ſoll auf einem Markſtein das Wappen gefunden worden ſein, das der jüngere Holbein führte. (Wochenſchr. für d. Badenſche Lande, 1808. Bd. I. p. 134.) Die gleichen Gründe nebſt andren weniger erheblichen führt auch Prof. Mathiä zu Frankfurt für Holbein's Herkunft aus Grünſtadt an. (Ueber Hans Holbeins Geburtsſtadt ect. Frkſt. 1815.) Doch ſind ſie zuſammt nicht genügend. Denn Hegner bereits (Hans Holbein der jüngere. Berlin 1827. p. 14.) weiſt theils nach, daß Quad von Kinkelbach ſich in ſeinen Berichten häufig geirrt, theils citirt er Urkunden, aus denen ſich deutlich ergiebt, daſſelbe Wappen der Holbeine zu Grünſtadt komme auch im Dorfe Dankartswyl bei Ravensburg in der Nähe von Augsburg an einem von Friedrich Holbein 1400 geſtifteten Seelhauſe vor. (l. c. p. 16—18.)

Deſſen ungeachtet kann vielleicht Kuad theilweiſe Recht haben, in ſofern Hans Holbein der Aeltere aus Grünſtadt herſtammen mag. Sichrer iſt der Aufenthalt dieſes Holbein des Vaters in Augsburg. Er ſelbſt nennt ſich mehrfach Holbain de Augusta, oder Johannes Holbain Augustanus. Dieß beweiſen die Inſchrift auf dem Stammbaum der Maria im Städelſchen Inſtitut von 1501, ſowie der Gruß des Engels und die Geſchichte des Apoſtel Paulus, die er auf Koſten Ulrich Walter's für das Catharinenkloſter zu Augsburg gemalt hat. (Sandrart II. Theils 3tes Buch c. 7. fol. 249. v. Stetten. p. 273.) In Augsburgiſchen Steuerregiſtern wird Holbein's Name ſchon 1494 gefunden. Er wohnte in einer Straße zum Diepold, in der Gegend, wo jetzt das Zuchthaus ſteht. (v. Stetten, Kunſt-, Gewerbs- und Handwerksgeſchichte II. Band 1788. p. 185.)

Die Zeit ſeiner Geburt, Mannlich's und Anderer Annahme zufolge, fällt um 1450, ſeine Blüthe in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts und in die erſten des folgenden. Wann er in ſpäterem Alter mit ſeiner Familie nach Baſel gegangen, iſt um nichts ſicherer als ſein Todesjahr ausgemacht. Sandrart erzählt nur nach dem Baſeler Malerzunftbuch, daß er noch um 1498

als Bürger in Augsburg gelebt, ſich ſpäter nach Baſel begeben habe und „daſelbſt ſein Sohn, den jungen Hans Holbein, hernach die Kunſt gelehret und in gemeldetes Zunftbuch als ſeinen Lehrling einſchreiben laſſen“. Zugleich aber fügt er hinzu, er beſitze ſelber zwei Originalzeichnungen des jüngeren Holbein vom Jahre 1512, welche Hans den Vater und deſſen Bruder Sigmund darſtellten. Die Echtheit dieſer Portraits iſt freilich durch nichts erwieſen, am wenigſten durch die Abbildungen, die Sandrat ſeinem Werke beigefügt hat. Muthmaßlich jedoch, da Holbein des Jüngern Geburt im Jahre 1498 ſo ziemlich feſtſteht, iſt ſein Vater und Lehrer nicht vor 1512 geſtorben. Sein Bruder Sigmund, der ſich in Bern niedergelaſſen hatte, machte ſein noch vorhandenes Teſtament erſt 1540, und ſetzt darin „ſeinen lieben treuen Bruders ſun Hanſen Holbeyn den Maler Burger zu Baſel als ſinen angebornen von Geblüt, auch mannsſtammen und namen zum Haupterben ein über all ſein Vermögen in der Stadt Bern, als Haus und Hof, Silbergeſchirr, Hausrath und alle ſeine Malergeräthſchaften. (Hegner, Hans Holbein der Jüngere, p. 24.)

Ueber die künſtleriſche Richtung des älteren Holbein geben die noch vorhandenen documentirten Werke den beſten Aufſchluß.

Die Nachahmung der Niederländer bildet bei ihm nicht die bleibende Grundlage. Er nimmt von ihnen mancherlei auf, doch mehr vereinzelt in äußerer Stellung und Geberde als in Charakteren. Dem Ausſpruche Hirt's, man könne nicht zweifeln Holbein habe einige Zeit in Flandern zugebracht, iſt deshalb kaum beizupflichten. (Kunſtbemerkungen ꝛc. p. 190.) Kein oberdeutſcher Meiſter hat den Gegenſatz offener Anmuth und extremer Häßlichkeit ſchärfer hervorgehoben. Doch führt ihn Holbein ohne gründliche Durcharbeitung nur auf die Spitze. In Chriſtusköpfen ſtrebt er nach Adel, in Maria und heiligen Frauen nach gefälliger Schönheit und Grazie. Sie ſtehen aber von dem Reichthum lebendiger Individualität ſchon allzufern, um nicht an innerer Tiefe weit mehr zu verlieren, als ſie an äußerer Schönheit gewinnen können. Der frühere Kern des Charakters, die

Concentration der Seele verschwinden, die Milde verläuft sich bisweilen fast ins Verblasene, und der Trieb nach Verallgemeinerung der Form deutet bereits auf beginnende Oberflächlichkeit. Doch bleibt sich Holbein nicht jedesmal gleich. Bald ist er mehr, bald minder gediegen.

Solchen Gestalten nun setzt er Formen entgegen, wie die Natur sie selbst in querköpfiger Laune nicht so frazzenhaft bilden würde. Faschingsspiele und Mummereien scheinen ihr Ursprung und Vorbild zu sein. Die spitzen Nasen, bei zurückgeschobenem Mund, hackenartig bis zu dem vorstehenden Kinn herniedergezerrt, die hageren Gesichter mit gekrauster Stirn und verzogenen Brauen, das gesträubte Haar, alles ist absichtlich übertrieben. Zumal, wenn er solche Physiognomien zum Ausdruck der Wuth und des Hohns verwendet. In diesem Gebiet ist er schlechthin eigenthümlich. Bei den Niederdeutschen erscheint die Widersacherschaft als brutale Rohheit, die durch äußere Mißbildung abstoßen soll. Erst Martin Schön bringt die innere Seite hinzu. Was seine Gestalten thun ist ihr eigener Wille, verwachsen mit ihrem ganzen Charakter und Selbst. Hans Holbein folgt einer anderen Auffassung. Der Mensch, wie sündlich er sei, scheint bei ihm nicht eigentlich *selber* böse; er ist nur vom Bösen besessen. Es ist eine fremde Gewalt, die ihn willenlos fortreißt. Der schlaue Fürst der Welt schiebt die armselige Creatur vor, um durch sie zu handeln.

So kommen denn auch die widrigen Formen bei religiöser Andacht noch einmal zum Vorschein. Wir sollen von der äußeren Disharmonie auf keinen Mißklang des Innern schließen Ob schön oder nicht, der Mensch kann doch rechtschaffen und andächtig sein.

Leider geht ihm für diese Gesammtrichtung das unermüdliche Studium ab. Er begnügt sich mit einem engeren Kreise von Physiognomien, die er nur stückweise aus der Natur schöpft, und dann häufig bizarr und phantastisch zusammenfügt, ohne den Zwiespalt von Inhalt und Form durch tieferen Ausdruck zu vergüten oder zu lösen. In Stellungen, Geberden nnd Faltenwurf

zeigt er für diese Stufe genugsame Freiheit; seine klaren Compositionen sind von selbstständiger Erfindung; wo er Anmuth bezweckt, ohne Großartigkeit einfach, bei Marterscenen mehr äußerlich heftig, als von Innen her individuell und energisch. Das Colorit bleibt sich nicht gleich in allen Gemälden. In einigen ist es von bräunlichem Grundton, in anderen lichter, theils in der Carnation, theils in hellblauen und rosenrothen Gewändern mit breiten weißen Lichtmassen. Die technische Behandlung schwankt zwischen zarter Vollendung und handwerksmäßiger Sicherheit auf und ab.

Von einzelnen Bildern will ich kurz nur die Beglaubigteren berühren.

Das älteste der Jahreszahl nach ist die liebliche Madonna von 1499 in der städtischen Gallerie zu Augsburg. Schon hier strebt Holbein hauptsächlich in der Jungfrau nach schöner Form und weichen Zügen. Namen und Jahreszahl stehn, wie schon Sandrart (l. c. fol. 249.) erwähnt, auf einer Thurmglocke.

Die gleiche Milde bei liebenswürdiger Naivetät wird an der Barbara und Elisabeth in der Münchner Pinakothek gerühmt. (Kugl. Gesch. d. Mal. II. p. 80.)

Hievon verschieden scheint mir der Stammbaum der Maria, im Städel'schen Institut, mit der Inschrift: ANO. A. PART^{V} VIRGINIS SALVTIFERO, M^{O} V^{C} PRIMO PRESIDENTE IN LOCO ISTO. RNDO PRE. F. I. W. HANS HOILBAYN. DE. AVGVSTA. ME. PINXIT. Die Anordnung ist arabeskenartig, wie es von der Goldschmiedekunst her die Oberdeutschen lieben, und es Stammbäumen zusagt. Die Charaktere sind die bekannten des Meisters, doch ohne Uebertreibung. Unten sitzt Jesse, in etwas gezwungen freundlichem Ausdruck und ins Grünliche spielender Carnation, umher Abraham, in ernstem, ruhigem Hinausschaun, Isaac mit langübergebogener Nase in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jacob; darüber Manasse, und von dem Stamm ausgehend David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomon u. s. f. Die Schönheit der Form, die Milde im Ausdruck, die durchgängige Hellig-

keit der Gewandung herrschen weniger vor, als eine mehr alterthümliche ernsthafte Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Vielleicht hat Holbein diese Tafel in Frankfurt selber gemalt. In Göthe's Kunst und Alterthum (I. p. 60.) heißt es wenigstens, Holbein sei von den Carmelitern alldort einige Jahre bewirthet worden. (Hegner, l. c. p. 40.)

Aehnlicher wieder dem zuerst genannten Bilde, doch irre ich nicht, flüchtiger sind die siebenzehn Tafeln aus dem Leben und Leiden Christi, nachweisbar im Jahr 1502 für das Kloster Kaisersheim gestiftet und von dort nach Schleisheim gebracht. (Chr. v. Mannlich, Beschreib. d. Gemäldesg. zu München und Schleisheim. München 1805. III. p. 46.) Einzelnes deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. auf der Darbringung im Tempel hält das Kind, als wär es ihr wunderbar fremd, weit von sich ab, und der Hohepriester nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen.

In den Passionsbildern umgekehrt machen sich hier am meisten jene tollen Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während Christus ihnen in möglichster Reinheit der Form gegenübersteht. Das Colorit ist hell und läßt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weißes Blau dominiren.

Aus demselben Jahr sind zwei Duodezbüchlein, mit Studien, voll Wahrheit und Leben. In dem einen steht hinten geschrieben: Depictum per magistrum Johannem Holpain Augustensem 1502. (Hegner p. 40.) Sie befinden sich in der Bibliothek zu Basel.

Die vier kleineren Tafeln im Städel'schen Institut sind von geringerem Werth als die größeren zu Schleisheim.

Als bedeutend vollendeter in Charakteristik und Composition erweisen sich die beiden Flügel in der Gallerie der Kunstfreunde zu Prag, mit der Namensschrift, doch ohne Jahreszahl. Die Umrisse sind fest und frei mit nunmehr vergilbter Tinte gezeichnet die Schatten grau hineingetuscht und durch Schraffirungen

verſtärkt; die höchſten Lichter weiß aufgeſetzt. Von den trefflich modellirten Figuren erinnern einige entfernt an Peter Viſcher's Apoſtel.

Am reichſten in Figuren und Compoſition iſt auf der erſten Tafel der Tod der Maria. Johannes reicht der Jungfrau knieend die heilige Kerze. Die übrigen Jünger, die gewohnten Phyſiognomien, mit ſtruppigtem Haar oder wilden Locken, in bewegter Stellung mannichfaltig umher gruppirt, geben mit Zwang nur den Ausdruck andächtiger Theilnahme wieder.

Auf der anderen Tafel iſt innen links die Vorhölle, davor die knieende Jungfrau, auf deren Fürbitte eine gekrönte nackte Geſtalt, von einem Engel empfangen, emporſchwebt. Joſeph, als Zimmermann beſchäftigt, ſchaut auf die Scene; darüber ſind, wie auf dem erſten Flügel, in Arabesken drei Heilige angebracht.

Sechs und dreißigste Vorlesung.

III. Ein dritter Kreis deutscher Meister, die durch flandrischen Einfluß weiter schreiten, hat seine Heimath in Franken, und zum ausschließlichen Mittelpunkt Nürnberg.

Kein Ort ist gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und mehr noch im sechszehnten für die Geschichte der deutschen Kunst von größerer Wichtigkeit.

Aeneas Sylvius bemerkt in seiner Historie Europa's (Op. geogr. et hist. Helmst. 1699. p. 304.) Die sterile sandige Gegend, in welcher die Stadt erbaut, habe die Bürger zur Betriebsamkeit aufgefordert. „Denn Alle, sagt er, sind Handwerker und Kaufleute: daher die vielen Reichthümer und der große Namen in Deutschland."

Doch gehört Nürnberg nicht zu den älteren Städten. Erst um die Mitte des eilften Jahrhunderts kommt es in Documenten vor. Seine Gründung verdankt es den kaiserlichen Gütern der Umgegend, deren Verwaltuug einen Burggrafen nöthig machte. Ansiedler ziehn allmälig herbei, besonders Franken, doch auch Bewohner aus verschiedenen Theilen des südöstlichen Deutschlands. Weder die fränkischen Kaiser noch die Hohenstaufen lassen es an Privilegien fehlen, und ihre häufige Anwesenheit im Gefolge von Fürsten und Herrn vermehrt den Verkehr. So wächst die Stadt schnell, und ihre Gemeinde, in Sit-

ten, Dialect und Volkscharakter bildet sich zu einem selbstständigen Ganzen. Denn bereits Sylvius sagt, (l. c.) die Nürnberger wollten weder Baiern sein, noch Franken, „sed tertium quoddam separatum genus.“

Unter diesen begünstigenden Umständen entfaltet sich das Stadtrecht zu seltener Schärfe und Festigkeit. Der Grundzug, wie für Venedig, giebt die aristokatisch zähe Verfassung. Vollständig zwar bleibt auch hier die Macht derselben nicht von der Bewegung der Zünfte verschont. Als nach dem Tode Ludwig des Baiern, der die Gewerke zu heben gesucht hatte, die Patrizier Karl dem Vierten zur Seite stehn, ergreift die Bürgerschaft, um ihre Freiheiten besorgt, die Partei des Gegenkaisers, und treibt 1340 die ehrbaren Herrn aus der Stadt. Der leichterrungene Sieg kommt ihr nicht lange zu Statten. Noch in demselben Jahre zieht Kaiser Karl mit großer Kriegsmacht heran, und überträgt den wieder eingesetzten Geschlechtern das alleinige Regiment auf ewige Zeiten. Zugleich aber, wie man glaubt, verordnet er einen zweiten größeren Rath. Dem inneren werden dann noch (1378) acht zünftige Bürger beigesellt. Mit dieser wahrscheinlich freiwilligen Concession schließt sich für die Gewerke der Kreis politischer Rechte.

Den eigentlichen Stamm der Gesetzgebung und Regierung bilden von jetzt an als innerer Rath 34 Patrizier und acht Vorsteher bevorrechtigter Zünfte. Die Befugniß der letzteren ist höchst beschränkt. Theils, wie es scheint, wohnen sie nur auf ausdrückliche Berufung den Sitzungen bei, theils haben sie nur eine gutachtliche Stimme, obschon ursprünglich ihre Einsetzung nicht wie später, eine leere Form ist. Die Patres ihrerseits scheiden sich in sechs und zwanzig Bürgermeister und acht alte Genannte. Letztere, als repräsentirender Ausschuß des größeren Raths, brauchen anfangs nicht zu den Geschlechtern zu gehören, im Verlaufe der Zeit jedoch werden sie nur aus den rathsfähigen Familien erwählt. Die Patres wieder zerfallen einmal in jüngere und ältere, sodann in verwaltende Rathmannen und Schöffen, welche dem peinlichen Halsgericht vorstehn. Zu

einem kleineren Ausschuß, als „innerem geheimem Rath", treten die dreizehn älteren Bürgermeister mit den vier ersten Genannten zusammen. Die Leitung wie der Vorsitz wechselt monatlich unter den Bürgermeistern, die für diese Zeit die „regierenden" heißen.

Diesem, nicht dem Gesetz, doch der Sitte nach lebenslänglichen kleinen Rath steht der größere beinahe machtlos gegenüber. Die „Genannten" desselben, selten unter zweihundert, werden von den Herren aus den angesehensten Bürgern gewählt und um Ostern ergänzt. Sie sollen einerseits die wichtigeren Beschlüsse an die Bürgerschaft bringen, andrerseits letztere vor dem Rathe vertreten. Ohne Berufung aber haben sie kein Recht zu Sitzungen, und dürfen sich auch dann nur gutachtlich über vorgelegte Fragen aussprechen.

Dessenohngeachtet sind die wesentlicheren Staatsgeschäfte auch den Rathsherren, ja selbst dem Ausschuß entzogen. Aus der Mitte der Senatoren bilden vorerst wieder sieben „seniores" mit dem regierenden Bürgermeister den „älteren geheimen Rath." Die volle Mitwissenschaft und Entscheidung kommt diesem ebensowenig zu. Ein neuer Ausschuß von Dreien besorgt allein fast die Verhandlungen mit Kaiser und Fürsten, die Bündnisse und Kriegsrüstungen, und nimmt die Bürger in Schwur und Gehorsam. Ihre Spitze erhält die Verfassung nach Ausscheidung des dritten Mitgliedes in dem Amt der beiden „Losunger", so genannt nach der alten Vermögenssteuer. Nur ihnen wird der Gang und Zusammenhang aller Geschäfte bekannt. Doch bleiben sie theils unter kaiserlicher Aufsicht dem Senate verantwortlich, theils müssen sie jährlich den Siebenherrn Rechnung ablegen.

Der älteste Losunger endlich, als höchster Beamter, ist seit 1571 zugleich Reichsschultheiß und Pfleger der Veste, nachdem die Stadt 1427 die verpfändeten Einkünfte des Schultheißenamts ausgelöst hatte, und dem Rathe 1459 der Blutbann vom Kaiser auf ewige Zeiten verliehen war.

Das Entstehn wie die Dauer dieser Verfassung lassen sich genügend weder aus patrizischer Herrschsucht und Strenge noch aus unterwürfigem Gehorsam der Bürger erklären.

In den königlichen Städten überhaupt sind die Streitigkeiten im Ganzen weniger heftig als in den bischöflichen. Besonders in Oberdeutschland haben die Zünfte, nachdem sie die Hörigkeit abgeworfen, nur noch das Recht der Mitregierung durchzusetzen, und begnügen sich in hergebrachtem Vertrauen mit einem hier größeren, dort kleineren Antheil.

Auch in dieser Rücksicht ist Nürnberg begünstigt. Es lernt niemals einen anderen Herrn als den Kaiser kennen. Kein Bischof, kein Graf steht der Stadt gegenüber. Der Burggraf ist nur die Obrigkeit für das umliegende Land; selten werden ihm städtische Rechte verpfändet.

Der Hauptgrund aber für das Fortbestehn der alten Verfassung ist in den Geschlechtern selbst zu suchen.

In anderen Orten bringen sie häufig durch innern Zwiespalt ihren eigenen Stand in's Verderben und die Stadt in Ungemach; oder sie streben in äußeren Fehden nach Schätzen und behandeln daheim die Bürger mit hoffärtiger Verachtung.

Die Patrizier von Nürnberg zeichnen sich durch Einigkeit aus. Von dem Landadel halten sie sich im Ganzen fern, und wenden sich lieber dem Großhandel zu, durch den sie ihr Interesse mit dem der Gewerke verflechten und dadurch Ernährer und Wohlthäter der Stadt werden. Die Verwaltung führen sie mit Klugheit und Mäßigung. Der venetianischen düstern Heimlichkeit bedürfen sie nicht, weder innerhalb des Raths noch gegen die Bürger, und je weniger deshalb ihre Macht bestritten ist, desto wohlgesinnter regieren sie ohne Erhebung und Stolz. Ihre politische Erziehung ist streng. Kein Untüchtiger gelangt zu den höheren Aemtern. Die Abgaben vertheilen sie gerecht, der Staatsschatz mehrt sich in ihren Händen, ihre Anstalten für das öffentliche Beste sind trefflich, und ihre Handelsverträge zeigen gereifte Erfahrung. Auch die seltene Aufnahme fremder Geschlechter trägt zur Befestigung bei. Durch die Stufen-

folge der Macht und Mitwissenschaft sind außerdem Patrizier und Zünfte fast in der ähnlichen Lage. Es besteht für die Mehrzahl faktisch nach dieser Seite eher ein quantitativer Unterschied der Rechte, als ein wirklicher Gegensatz.

Diese Verhältnisse — deren Bild ich zum größten Theil einer Abhandlung meines Freundes, des Herrn Regierungsassessor Hegel in Magdeburg habe entlehnen dürfen — lassen Nürnberg zu einer der mächtigsten Handelsstädte emporblühn. Metall- und Tuchfabriken sind schon im dreizehnten Jahrhundert in vollem Gange, und nirgend fast wird die Spedition zwischen der Levante und den nordischen Hansestädten gewinnreicher betrieben, als in diesem glücklich gelegenen Mittelpunkt, dem auch die Wege nach Osten und Westen offen stehn. Die Großhändler von Nürnberg, meist selber Rathsherren und häufig Gesandte der Republik, halten ihre Comptoirs in Cöln, Brügge, Bremen und Lübeck, in italienischen und französischen Städten. Der persönliche Besuch dieser Orte schärft ihren praktischen Blick, und macht sie nur um so begieriger, jede neue Erfindung sich anzueignen, und Erwerb und Handel stets zu erweitern.

Der wachsende Flor ruft Kaufleute und Handwerker selbst aus Italien nach Nürnberg. Sie finden gastliche Aufnahme und verbreiten ihrerseits Geschicklichkeit und Kenntniß. Auch Gelehrte und Künstler werden herbeigezogen, und besonders von den Patriziern geehrt, von denen sich manche selbst in Kunst und Wissenschaft auszeichnen.

Solch ein Zusammenwirken von praktischem Handgeschick und theoretischer Bildung weckt nun auch früh schon diejenigen Künste, welche dem Handwerk näher stehn, die Architectur, das Schnitzen in Holz, die Kunst der Steinmetzen und Metallgießer.

In der Baukunst herrscht hier im zwölften Jahrhundert und zum Anfang des dreizehnten, in der Burgcapelle z. B. und den alten Theilen der Sebaldskirche, noch der Basilikenstyl mit Deckengewölben. Gegen den Schluß des dreizehnten und das vierzehnte hindurch dringt die germanische Bauweise ein. Doch nicht in jener leichten reichen Entfaltung, die in dem Cölner Dom, in

der Façade des Straßburger Münster und in nordfranzösischen Werken zu vollster Pracht gelangt, sondern minder gegliedert, gewerkartiger und bürgerlich schlichter. Heitere Zierlichkeit zeigt nur der neue Chor von St. Sebald (1377) mit seinen schlanken Pfeilern und Säulchen, die bei gleich hohen Seitengängen palmenartig ihre flacheren fröhlich geschmückten Bogen ringsher ausstrecken. Ein Geschmack, der endlich im fünfzehnten Jahrhundert in dem neuen Chor der Lorenzokirche (1439—77) schon ausgeartet erscheint.

Aus demselben Bausthl entwickelt sich als belebender Schmuck eine verwandte Sculptur; getragen noch von den Ueberlieferungen altchristlicher Kunst, doch in Stellung, Bewegung und Faltenwurf auf weichen Schwung der Linien und in den fein behandelten Gesichtstheilen auf den beginnenden Ausdruck inneren Lebens gerichtet. (Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 516.) In diesem Charakter meißelte besonders Sebald Schondorfer die Statuen in der Vorhalle der Marienkirche (1355—61) und an dem gleichzeitig erbauten Brunnen.

Einer anderen Richtung bricht Adam Kraft in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts Bahn. Er sucht die Sculptur selbstständig zu machen, und aus dem architectonischen Typus gegen das Malerische hinüber zu wenden. In Physiognomien Gestalt und Bewegungen durch portraitartige Charakteristik und individuellre Lebendigkeit für den Ausdruck der Leidenschaften. Daß er bei der Schwierigkeit dieses Uebergangs in fast schneidende Schärfe geräth und lieber die vaterstädtischen Formen nachbildet als die Antike, liegt in der Natur seiner volksthümlichen Neuerung.

Die Metallgießer ihrerseits schlagen einen wiederum verschiedenen Weg ein. Am sichtlichsten durch die Familie Vischer.

Der ältere Herrmann Vischer behält selbst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts den germanischen Styl noch aufrecht. Er bemüht sich, denselben nur von Neuem zu beleben, und durch einzelne antike Motive, in der Gewandung namentlich, zu veredeln. Sein Sohn jedoch, Peter, der berühmteste sei-

nes Geschlechts, läßt anfangs, z. B. in dem Grabmonument des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (1495), Adam Kraft's Darstellungsart auf sich einwirken. Wie es scheint, nur als Durchgangspunkt. In seinem spätren Werke, dem Sebaldsgrab, strebt er den Typus seines Vaters mit reicherem Studium antiker Formen und frischem Blick auf die lebendige Gegenwart zu verbinden. In den Aposteln überwiegt der germanische Styl, in den allegorischen Figuren die Antike, und erst in den Scenen aus der Legende des Heiligen kommen beide mit jener realen Charaktertreue in Einklang, in der seine eigene Portraitstatue dasteht. (Kugler, Handb. d. Kunstg. S. 777—78.)

Bei so förderlichen Umständen fehlt es auch der Malerei nicht an Vorarbeiten. Lage, Local, Kunstliebe, Reichthum, alles kommt ihr zu Gute, und die Sculptur fordert sie zum Wettstreit in ihrem eigenen Gebiete heraus. Denn in Franken verbinden sich, wie in Schwaben, Sculptur und Malerei häufiger und enger als in anderen Theilen Deutschlands zur gemeinsamen Auszierung der Altäre. Besonders in Kirchen des späteren germanischen Styls, der als Baukunst schon durch perspectivische Wirkung in's Malerische herüberschweift und vermittelst des bunten, gebrochenen Tageslichts durch das ganze Gebäude den künstlichen Schein einer wunderbaren Farbenstimmung verbreitet. Aus dieser soll dann als Glanzpunkt der Hochaltar vorleuchten. Von Außen in architectonischer Form, im Innern voll von Standbildern der Heiligen, oder Reliefs und Scenen aus der Geschichte Christi; prächtig durch Gold, Silber, köstliche Geschmeide und gefärbte Gewänder, beseelt durch fein bemalte Gesichter und Hände, die doch wieder den Sculpturcharakter nicht verläugnen dürfen, da sich die Malerei erst auf den Flügeltafeln selbstständig zu ergehen hat. Bei diesem gemeinsamen Zweck zeigen Gemälde und Statuen nicht nur gewöhnlich den gleichen Schulcharakter, sondern die vorwaltend malerische Wirkung, zu der das Ganze bestimmt ist, macht es wahrscheinlich, daß den berühmteren Malern, welche die Schildereien lieferten, auch die Zeichnung nud Fertigung des gesammten Schreins übertragen wurde. Außer in un-

gefärbtem Holz arbeiteten die Bildschnitzer selten ohne Beihülfe der Maler, und standen in Bezug auf Styl und Behandlung unter deren Aufsicht; woraus denn der Einfluß der jedesmal blühenden Malerschule auf die Bildschnitzereien erklärlich wird. (Schorn, Kunstbl. 1836. Nr 2. p. 7. Wach, Kunstbl. 1833. Nr. 2. Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 558—60, p. 771.) — Die Reihe älterer Malernamen, die von Murr in seinem Journal, (Bd. II. p. 68. sq.) und die Nachrichten über frühere Gemälde, die er in seiner Beschreibung von Nürnberg anführt, will ich nicht wiederholen. Wir haben es allein mit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun.

Ihre Aufgabe ist einfach. Sie hat das auszubilden, was Martin Schön, die Ulmer Schule und Holbein unerledigt lassen.

Das Anmuthige und Liebliche, wie die innere Harmonie kräftiger Charaktere gelangen den Meistern im Elsaß und Schwaben in hohem Grade. Doch um deswillen eben mildern sie gern alles Strenge, oder nehmen es gar nicht auf. Das höhere Ziel aber liegt nicht in dem bloßen Vermeiden. Selbst das Scharfe muß sich die Darstellung, wenn es nöthig wird, einverleiben, um es in echter Mäßigung in Fluß und Einklang zu bringen.

Bei den fränkischen Malern war schon im vorigen Jahrhundert die härtere Charakteristik herrschend. Verstärkt sich die gleiche Richtuug nun auch in der jetzigen Epoche, so geschieht es, glaube ich, weil die Kunst sich fester noch an das Handwerk anschließt. In Schwaben feiert der Minnegesang seine volle Blüthe, und auch die Meistersänger des vierzehnten Jahrhunderts schließen sich hier wie am oberen Rhein und zu Mainz noch dieser Dichtkunst in minder abweichender Weise an. Im fünfzehnten aber wird Nürnberg ein Hauptlocal für die zünftige Uebung der äußeren Form und den Ausdruck prosaischer Reflexionen.

Die Malerei folgt dem ähnlichen Wege. Gerade in Nürnberg ist ihr enger Verein mit dem Handwerk um so unabweislicher, jemehr die Zünfte in ihrer Beschränkung zugleich ihre ungeschmälerte Ehre finden. Ihrer Ruhe und Ordnung hauptsächlich verdankt die Stadt den wachsenden Flor. Der Clerus ver-

mag sich nicht vorzudrängen, und das Raub- und Kriegswesen der fränkischen Ritterschaft bleibt ein den Städten entgegengesetzter Lebenskreis. Gewerk, Kleinhandel und Fabrication aber entwickeln auch innerhalb der Anschauung vor allem den aufmerkenden und streng unterscheidenden Verstand. Besonders wenn das Gedeihn des Ganzen statt auf dem Segen der Natur, nur auf hartnäckigem Fleiß und klugem Erwerb beruht.

Schon Grüneisen (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 7.) sagt von den fränkischen Malern, sie setzten die Wahrheit über die Schönheit, und ergötzten sich selbst am Häßlichen, wenn es nur Bedeutung und Charakter an sich trage.

In der That, ihrem Verstande, der sich die Gegensätze ungelöst auseinander hält, ist es Ernst mit der realen Häßlichkeit. Dieß Extrem durch tieferen Humor wieder umzuwenden oder als dämonischen Fanatismus erscheinen zu lassen, kommt ihnen kaum in den Sinn.

Deutlicher noch wird der Einfluß des Handwerks in der technischen Ausführung.

Das Formschnittwesen, von welchem der Bücherdruck ausgeht, das Coloriren von Heiligenbildchen und Spielkarten, womit von Nürnberg aus der breiteste Handel betrieben wird, diese Gewerbskunst sind hier von größerer Wirksamkeit als in Ulm oder Colmar. Die besten Meister bewahren zu größtem Theil auch in Gemälden die schwarzen Umrisse, auf die sich der Holzschnitt einschränken muß. Die flandrische Malweise, die dem entgegengesetzten Prinzipe folgt, ist zwar auch ihnen nicht unbekannt, ihr Hauptgesichtspunkt jedoch sind charakteristische Formen. Nichts hebt diese in einfacherer Schärfe hervor als festgezeichnete Umrisse, für welche dann das weitere Ausmalen kein Ueberfluß, doch auch nicht das einzige Mittel ist, sichtbar und wirksam zu werden. Benutzen nun aber dieselben Meister, hauptsächlich gegen den Schluß des Jahrhunderts, zuweilen auch für die Oelmalerei das flüchtigere Antuschen so viel als möglich, so geschieht dieß weder aus Mangel an Ausbildung, noch, wie zu Rubens' und Teniers' Zeit, der neuen gesteigerten Wirkung wegen. Sie haben

mehr wohl den äußeren Vortheil im Auge, daß diese Behandlungsart schneller zum Ende führt, als der flandrische gründlich ausmalende Fleiß. Die merkantilische Betriebsamkeit, die alle Bestellungen, je mehr ihrer sind, um so lieber zu fördern strebt, scheint bereits dieser Epoche nicht abzugehn.

So viel Treffliches nun auch der enge Verein von Handwerk und freier Kunst hervorgebracht hat, so liegt darin doch eine gefährliche Klippe. Die reichsstädtische Freiheit ist ein kostbares Vorrecht; je weniger die Zünfte aber selbstständig in das Regiment eingreifen, das ihre Stadt mit den Welthändeln und höhern Intressen des Reichs in Verbindung setzt, je bürgerlich beschränkter bleibt der Sinn nur auf das Nächste gerichtet. Besonders wo der praktische Haus- und Gewerksverstand die befreiende Phantasie zurückhält. Kommt hiezu in dem eignen Leben noch eine unbehülfliche Eckigkeit, bei der wohl das Tüchtige einkehrt, aber die Grazien ausbleiben, so läuft die Kunst nur zu leicht Gefahr, prosaisch zu werden.

Die Sculptur deshalb sucht nicht mit Unrecht in dem frühren germanischen Styl oder antiken Formen eine Aushülfe. Die Malerei jedoch kann für die jetzige Epoche weder bei jenem Beharren, noch bei den Alten und Italienern sich einbürgern. Für sie steht nur ein Weg offen; der Anschluß an die eyckische Schule. Denn diese verbindet mit genauer Beobachtung zugleich die innige Tiefe, mit abgeschlossener Bürgerlichkeit die umfassende Weite, und mit dem weltlichen Ernst die heiligende Demuth.

Wenn die schwäbischen Schulen im Ganzen daher den eyckischen Einfluß mehr von sich ablehnen als sich ihm hingeben, so gleichen die nürnberger Meister in Betreff ihres volleren Aufnehmens den Westphalen und Cölnern. Bei diesen jedoch giebt die nöthige Kräftigung den Grund der Verbindung ab, für unsere Stufe umgekehrt soll das Harte sich mildern, das prosaisch Reale poesiereich beseelt und das Weltliche religiös vertieft werden. Dessenohngeachtet darf auch hier die niederländische Einwirkung die Phantasie nur befähigen, den Kern ihrer heimischen Vorzüge künstlerisch zu entfalten.

Diesen Forderungen kann nur Genüge geschehn, insofern in dem nationalen Grundcharakter bestimmte Elemente an und für sich der eyckischen Auffassung näher entsprechen. Solch innrer Zusammenhang ist wirklich vorhanden. Die Anmuth wird von der Nürnberger Schule nicht aus formeller Ungeübtheit mit schärferen Affecten und Formen vertauscht. Der Grund liegt tiefer. An stetiger Harmonie und innerem Frieden in weltlichen und religiösen Zuständen, woraus jene offene Milde entspringen könnte, gebricht es nicht. Die Zünfte aber, statt zu herrschen, werden beherrscht. Der lebendige Einklang des Ganzen bleibt für sie nur ein Werk fremder Thätigkeit, die mit kräftigem Ernste über ihnen steht und sie von oben her leitet. Je oligarchischer die Verfassung ist, um so durchgreifender wird die Macht der Regierung allen fühlbar. Die Stände sind noch weiter geschieden als anderwärts, doch Patrizier wie Handwerker, Großhändler wie Krämer, alle sind gleichmäßig überwacht, und durch die gemeinsame Ordnung geregelt; ja die Obrigkeit, um solche Verfassung im Gang zu erhalten, muß fest auch gegen sich selber sein. Diese Strenge der allgemeinen und persönlichen Zucht, wie jenes Gefühl einer überragenden Herrschaft, der alle gehorchen, werden das Band der ähnlichen Anschauung zwischen den Malern in Nürnberg und Flandern. Mit dem großen Unterschied aber, daß es andere Gebiete sind, in welchen diese Vorstellungen sich hauptsächlich geltend machen. In Nürnberg prägt sich im weltlichen städtischen Leben das Verhältniß aus, das die Brüder van Eyck von der Religion her zum Ausgangspunkt nehmen.

Diese Verschiedenheit führt nicht unwichtige Abweichungen nach sich. In Nürnberg geht die äußere Strenge der Formen aus der innern hervor. Die van eyckische Schule ist kaum minder streng, theils aber wendet auch sie sich im weiteren Verlauf ausdrücklich zum Zierlichen hinüber, theils verdeckt ihre ebenso fein als individuell belebende Modellirung von Anfang an das allzu Herbe, und vergütet es überall durch die reizende Farben-

pracht und reiche Naturumgebung. Nach allen dieſer Seiten bleiben unſere Meiſter trockner und härter.

Was ihnen näher zu Gute kommt, iſt jene unverbrüchliche Hoheit, von der ein ſtrenges Gebot ergeht der Ehrfurcht und Andacht. Doch die ſchwäbiſchen Schulen bereits ſetzen die Anmuth innrer Harmonie und die ſelbſtgewiſſe Befriedigung an deren Stelle. Mehr noch bilden die Meiſter von Nürnberg diejenige Schule, aus der unmittelbar Dürer entſpringt, ein Genius, der Reformation enger verwandt als irgend ein andrer von allen bisherigen Malern. Der Fortſchritt zu Dürer hin muß jetzt ſchon an ihnen ſichtbar werden.

Selbſt in der Nachbildung flandriſcher Phyſiognomien und Seelenſprache verſchwindet das eigentliche Kirchliche. Alles wird menſchlich ſelbſtſtändiſcher und weltlicher. Das ſtumme Sinnen des ganzen Gemüths verwandelt ſich zum klaren Nachdenken, das innig verſchloſſene Gemüth zum redenden Verſtande, und wenn auch eine noch ſchärfere Hoheit hindurchwaltet, ſo iſt es doch mehr ein obrigkeitlicher Ernſt, und ihm gegenüber eine bürgerliche und häusliche Ehrfurcht. —

Sieben und dreiſsigſte Vorleſung.

Von einzelnen Meiſtern dieſer Epoche muß ich mich, als berühmteſten, auf Michael Wohlgemuth beſchränken. Ihm allein dürfen unter den vorhandenen Tafeln einige mit Sicherheit zugetheilt werden.

Seine Lebensumſtände ſind wenig bekannt; van Mander erwähnt ihn gar nicht und Sandrart ſagt nur, „das weltbeſchriene Nürnberg möge ſich über ihn erfreuen, als welcher zu ſeiner Zeit für einen der bäſten Kunſtmahler und Reißern geachtet worden: dannenhero auch der große Dürer zu ihm in die Lehre geſtellet worden.“ Von ſeinen Arbeiten nennt er nur die Holzſchnitte der Nürnbergiſchen großen Chronik, und die Altartafeln aus der Auguſtinerkirche, die jetzt ein Hauptſchmuck der Moritzkapelle ſind.

Einen feſteren Anhaltspunkt giebt das Portrait der Praun'ſchen Sammlung, gegenwärtig in München. Die Aufſchrift der Rückſeite lautet: dieſes hat Albrecht Dürer abkonterfät nach ſeinem Lehrmeiſter Michael Wolgemut im Jahr 1516, undt er war 82 Jar undt hat gelebt pis man zelet 1519 Jar, da iſt er ferſchiden an St. Endres Dag früh en die Sün aufgüng. (Huberts Handbuch Bd. 1. p. 108. Fiorillo, Geſch. d. z. K. in Deutſchl. II. p. 327—28.)

Diesem Bericht zufolge ward Wohlgemuth um 1434 geboren; und stammt nach Doppelmayer (histor. Nachricht von nürnb. Malern und Künstlern p. 181.) aus einer nürnbergischen Künstlerfamilie. Seine Vaterstadt scheint er in späteren Jahren wenig verlassen zu haben, wer jedoch in der Jugend sein Lehrmeister gewesen, ist unermittelt. Heinecken ertheilt nur mit geringer Wahrscheinlichkeit dem Jakob Walch diesen Ruhm. In Neudörffer's Nachrichten heißt es zwar: „Jakob Walch starb 1500. Hans von Kulmbach ist sein Lehrjunge gewesen;" des Wohlgemuth aber wird nicht gedacht. (v. Quandt; d. Gem. d. M. Wohlg. ect. Dresden und Leipzig. Fol. 5.)

Daß Michael noch als Greis beweibt war geht aus dem Contract hervor, den er wegen des Schwabacher Hochaltars abschloß. Seiner Frau sind darin zehn Fl. „zum Leykauf" festgesetzt.

Von den Nürnbergischen Malern scheint er eine der größten Werkstätten mit vielen Gehülfen und Schülern gehabt zu haben. Schon Dürer, der 1486 zu ihm in die Lehre kam, führt über die Behandlung von Seiten der Gesellen Klage, und je älter der Meister ward, jemehr wohl überließ er die Arbeit zu großem Theil seinen Schülern. Hierauf deutet wenigstens der obenerwähnte, von dem Schwabacher Rathpfleger vorsichtig abgefaßte Contract. Derselbe besagt ausdrücklich: „wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er solang endern vnnd pussen, bis die nach der bestendigen Besichtigung von beeden tailen dazu verordnet wohlgestalt erkannt wurd, wo aber die tauel dermassen es vngestalt gewinn, der nit zu endern were, So soll er soliche Taueln selbst behalten vnnd das gegeben gelt on abgang und scheden widergeben." (v. Quandt. l. c. fol. 10.)

Die frühesten unter den bekannten Arbeiten Wohlgemuth's sind Bildschnitzereien.

Winterbach, in seiner Geschichte der Stadt Rothenburg, schreibt ihm einen Altarschrein zu, den er schon um das Jahr

1451, nach v. Quandt um 1454, für die St. Jacobskirche gefertigt habe. Doch ist dieß Jugendwerk bereits im Jahr 1494 verbrannt. (Schorn, Kunstbl. 1836. No. 3. p. 11.) Ein zweiter Schrein in derselben Kirche, für den Altar des heiligen Blutes im Jahr 1474 gestiftet, besteht nur aus unbemalten Figuren, in Gestalt mager und schwach in Zeichnung, obwohl im Typus der Schule, so daß diese Arbeit, nach Schorn's Urtheil, „jedenfalls nur zum geringeren Theil dem Meister selbst angehören dürfte."

Die Hauptkraft seines Genius aber wandte Wohlgemuth bis in sein spätes Alter der Malerkunst zu. In ihr verbindet er drei Elemente.

Die Grundlage bildet die Erinnrung an den früheren Typus, den er von seinem Lehrer überkommen und in seiner Jugend an den Sculpturwerken seiner Vaterstadt studirt haben mag. Er liebt noch die goldenen Lüfte und tellerartigen Glorien; auch sind die meisten seiner Gestalten schmal in den Schultern, in den Hüften etwas gedreht, und manche der schöneren Köpfe rundlich, von feiner Nase und kleinem Munde.

Mit klarem Sinn jedoch wandelt er dieß Ueberlieferte zu durchgreifend fester Charakteristik um. Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem. Unter seinen Zeitgenossen hat er hiefür die kräftigste Anschauung, die in ihrer alterthümlichen Strenge durch schlichte Würde und nachhaltige Großheit alle anderen Meister besiegt. Schroffes bekümmert ihn wenig; er sieht auf verständliche tüchtige Bezeichnung mehr als auf Freundlichkeit; selbst das Grelle in Form und Ausdruck giebt ihm keinen Anstoß. Sein Gegenstand scheint dieß zu fordern.

Gerade die Städte, die später kampflos zum Protestantismus übergehn, erfreun sich an extremen Darstellungen der Passion. Denn in ihr am schärfsten kommen die Gegensätze zur Sprache, deren Versöhnung die Reformation erstrebt, die menschliche Selbstgewißheit und Heiligkeit Gottes. Das Verwerfliche

ihres Kampfs so eindringlich als möglich zu machen, ist das unbewußt nächste Interesse. — Die religiöse Freiheit darf der Andacht und Ehrfurcht am wenigsten entbehren. So will denn auch unser Meister das Härteste, was jemals geschehn, nicht mit Milde behandeln, das Schmachvollste, was der Mensch je vollbracht, nicht verschönern. Je ehrsamer die rechtschaffnen Nürnberger leben, desto mehr glaubt er die wirkliche Häßlichkeit in dem frechen Aufruhr noch überbieten zu müssen. Ihr gegenüber stimmt ihn das unverletzlich Heilige zum gewichtigsten Ernst. In einigen seiner Gestalten liegt ein so tiefes Nachdenken, als gält es, das Unverträglichste doch im Geist zu bezwingen. In anderen will er die Hoheit, Treue und Frömmigkeit gleichsam geborgen zeigen vor dem rohen Anlauf der Welt.

Für diesen Punkt kommt ihm das Vorbild der eyckischen Schule zu Hülfe. Er entlehnt theils das Local in Landschaft und Architectur, theils Charaktere, Motive, Gruppirung, Costum und Faltenwurf. Besonders, scheint es, zieht ihn der ungestörte Friede in diesen Bildern an. Denn je leichter in Gent das Volk sich ereifert und zuschlägt, um so heiliger breitet sich eine religiöse Ruhe über die flandrische Darstellung. Für die Verkündigung, das Opfer der Könige und ähnliche Scenen bildet Wohlgemuth diese Stille glücklich nach, und sucht auch dieselbe Einfachheit der Composition zu erreichen. Doch ist es ihm weder um den flandrischen Ausdruck der Andacht zu thun, noch kommt er den Eyck's und ihren Schülern in feiner Durchbildung der Form und Farbe nahe. In Charakteristik, Geberden, Stellungen bleibt er oft unbehülflicher, in reichhaltigen Motiven aus dem wirklichen Leben handfester. Der zarte Geschmack, der aus der Grazie der Seele fließt, scheint ihm abzugehn. Kinder und jugendliche Gestalten werden bei ihm leicht in den nackten Theilen durch steife Eckigkeit häßlich. Ueberhaupt steht er im Studium des menschlichen Körpers und richtiger Zeichnung hinter den Niederländern fast ebenso weit zurück, als er in klarer Schön-

heit und lebendiger Abrundung bewegterer Gruppen von Martin Schön übertroffen wird.

Ob Wohlgemuth in Oel oder Tempera gemalt habe, will Herr von Quandt nicht entscheiden; „die eigenen und zumal frühren Bilder hält er jedoch für keine eigentlichen Oelmalereien.“ Er findet die Farben dick aufgetragen und undurchsichtig. (l. c. Fol. 6.) „Vorzüglich aber fehle das untrügliche Merkmal der eyckischen Malerei, jene feste, glänzende, emaillähnliche Oberfläche, die ihre Durchsichtigkeit selbst bei nicht dünnem Auftrag körperlicher Pigmente von einem jetzt unbekannten äußerst durchsichtigen Harze gewinne, das die Gebrüder van Eyck dem Oel beigemischt hätten. Durch ungemischtes Oel sei weder jene Glätte noch diese Durchsichtigkeit zu erreichen.“ (Fol. 12.)

Es thut mir leid, dieser ganzen Ansicht direct widersprechen zu müssen. Die Durchsichtigkeit und emaillartige feste Glätte hangen weder von dem Oel ab — denn viele Temperabilder zeigen dieselben Vorzüge — noch von dem hinzugefügten Harze, insofern auch neuere Oelgemälde, ausgeführtere Landschaften Blechen's z. B., den Eyckischen hierin nicht nachstehn, und doch notorisch ohne dieß Harz gemalt sind.

Wenn deshalb Wohlgemuth's technische Behandlung nicht der flandrischen durchweg ähnlich sieht, so folgt noch nicht, daß er in Tempera gemalt haben müsse. Kein Meister dieser Zeit, der sich die van eyckische Auffassnng in so hervorstechender Weise einverleibt, hat sich mit der bisherigen Praxis begnügt. Vielleicht erhielt Wohlgemuth durch Herlen's Aufenthalt in Franken, der zwischen 1460—66 fallen kann, die erste Unterweisung. Von früheren Werken aber ist wahrscheinlich keins erhalten. Die späteren, wie bereits Schorn versichert, sind sämmtlich in Oel. (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 9.)

Ueberhaupt konnte Michael Wohlgemuth, jemehr er einer Uebergangsstufe angehört, bei der Länge seiner Laufbahn um so weniger ohne mannichfache Entwicklung bleiben. Hieraus, wie aus der Hülfe, die ihm in späteren Jahren seine Gesellen leisten

mochten, läßt ſich die Verſchiedenheit der ihm zugeſchriebenen Tafeln erklären.

Für die Eintheilung, glaube ich, darf man drei Stufen feſtſtellen. Ich gehe dabei von der Annahme aus, daß diejenigen Werke, in welchen die flandriſche Einwirkung deutlicher ſichtbar wird, erſt der mittleren Epoche zufallen können; denn vor dem Jahr 1460 ſind auch in anderen deutſchen Schulen dergleichen Tafeln kaum nachzuweiſen. Die nöthige Vorentwickelung, um den eyckiſchen Einfluß erfolgreich zu machen, iſt in Oberdeutſchland nicht früher vorhanden. Bei Wohlgemuth mag derſelbe etwa zwiſchen 1470—90 beſonders lebendig geweſen ſein, ſo daß die vorangehenden Bilder am meiſten den national fränkiſchen, die nachfolgenden aber durch Theilnahme der Schüler bereits viel von dem Charakter an ſich tragen, den Dürer zur Spitze gebracht und durch Deutſchland verbreitet hat.

In die erſte Entwicklungsſtufe ſetze ich hiernach als Hauptwerke die Tafeln, welche in Nürnberg ſelbſt in der Lorenzo- und Frauenkirche Wohlgemuth's Namen tragen, ſo wie diejenigen, die ihm in der münchner Pinakothek zugetheilt werden.

Alle jedoch bedürfen noch einer bei weitem genaueren Critik und Vergleichung, als ihnen bisher iſt gewidmet worden. Ich habe ſie leider nur vor längerer Zeit ganz ohne ſolch einen Zweck geſehen.

Die relativ meiſte Schärfe der Form und des Ausdrucks haben die Tafeln in der Pinakothek, urſprünglich für die Dreieinigkeitskirche der Stadt Hof gemalt. Am deutlichſten unter ihnen iſt mir die Auferſtehung erinnerlich. Chriſtus, mit ſtrengen Umriſſen in rothem, winklich gebrochenem Mantel, iſt ſoeben dem Grabe entſtiegen. Unerſchütterte Ruhe herrſcht durch die ganze magere, ſteife Geſtalt und das gradausſchauende Antlitz. Doch nicht in jener eyckiſchen Hoheit oder myſteriöſen Tiefe Rogier's van Brügge. Es iſt mehr ein unbeugſamer Ernſt, der über dieß Wunder der Auferſtehung nachdenkt, bis es ihm klar, wie der Zuſammenhang anderer Weltverhältniſſe vorliegt. Um den Grabſtein her ſchla-

fen-die Wächter, häßlich von Gestalt und Physiognomie, in eckigen Stellungen. Der Hintergrund öffnet den Blick auf einen Berg und die Stadt Gottes, über welche die Sonne im Morgenglanz aufgeht. Das Colorit, soweit ich es mir zurückrufen kann, ist von brillanter Bestimmtheit der Hauptfarben und einfacher Harmonie. Die ungemilderte Strenge läßt diesem Bilde durchgängig die feste Kernigkeit, der es nur um die Sache zu thun ist, müßte sie dadurch auch herb erscheinen.

Drei andere Tafeln enthalten die Anbetung, die Kreuzigung und den himmlischen Gruß, Christus am Oelberge und den Erzengel Michael.

Mit diesen Gemälden haben die Bilder der Frauenkirche zu Nürnberg nur theilweise Verwandtschaft. Sie dürfen jedoch nicht mit jenen verwechselt werden, die von Murr, ohne Angabe ihres Meisters, als Doppelflügel eines Schrein's beschreibt, für welchen Veit Stoß 1504 in Jacob Welser's Auftrag das vortreffliche Standbild der Jungfrau schnitzte. (Beschr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb. p. 90.) Die jetzt dort aufgestellten, — in der Mitte die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, an den Seiten Apostel und Heilige, — sind verschieden an Werth. Die Auferstehung gleicht der münchner Tafel; den Gruß des Engels zählt von Quandt zu Wohlgemuth's vortrefflichsten Werken. (l. c. Fol. 8.) Ohne erneute Anschauung wage ich hierüber ein Urtheil so wenig, als über das Altarblatt in der Lorenzokirche, von welchem von Murr glaubt, daß es von Wohlgemuth gemalt sein möge. (l. c. p. 125.) Volkart hat es 1782 in Kupfer gestochen.

Den Altar mit Schnitzwerk in der Familienkapelle der Freiherren von Haller, zunächst dem Johanneskirchhofe zu Nürnberg, sowie zwei andere Altäre zu Heilsbronn bei Anspach (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 10) und zu Herspruck (ib. 1831. No. 12.) habe ich nicht gesehen.

In seiner zweiten Epoche wendet sich Wohlgemuth, wie schon gesagt, zur flandrischen Schule herüber. Doch nur in Bezug auf die Darstellung ruhiger Hoheit und einer bedächtigen An-

dacht, die ſich weniger aus der geheimen Tiefe der Bruſt, als aus lebensernſtem Charakter, aus Belehrung und Sitte entwikkelt hat. Seine Vorbilder ſind mannichfach. Theils, wie es ſcheint, Gemälde der cölniſch-flandriſchen Richtung, theils niederländiſche, vornehmlich von Rogier's van Brügge Nachfolgern. Auch das Meißner Dombild kann ihm bekannt geweſen ſein.

In Scenen der Paſſion bleibt er zu ſcharfem Gegenſatze ganz der bisherige fränkiſche Meiſter, oder ſtellt im eyckiſchen Typus nur einzelne nachdenklichere Charaktere in das bunte Gewühl.

Dieſe Entgegenſtellung ſpringt am auffälligſten an den Flügeln des Altarſchreins der Marienkirche zu Zwickau ins Auge. Zu großem Bedauern kenne ich ſie nur aus den Lithographien, die Herr von Quandt im Auftrage des ſächſiſchen Alterthumvereins herausgegeben hat.

Der ganze Schrein, Malerei und Schnitzwerk, wurde, laut einer ſchriftlichen Nachricht auf der Rückſeite des Bildes, im Jahr 1479 von dem Amtshauptmann Römer bei Wohlgemuth für 1400 rheiniſche Gulden verdungen. (v. Quandt l. c. Fol. 9. Kunſtb. 1836 Nr. 3. Hildebrand's Archiv merkw. Urk. und Nachr. Leipzig 1833 1. Heft p. 36 ff.)

In der Kraft des Mannesalters muß der berühmte Meiſter dieſer umfaſſenden Arbeit die treulichſte Sorgfalt gewidmet haben.

Die lebensgroßen Figuren in der Mitte und den Flügeln ſind wahrſcheinlich von ihm ſelber aus Lindenholz, halb in dem früheren germaniſchen, halb in dem ihm eigenthümlichen Styl geſchnitzt, und dann mit zarter Genauigkeit bemalt. Die ſchmalen Körper mit rundlichen Köpfen haben ausgebogene Stellungen, doch eckigen Faltenwurf; die Frauen ſind jugendlich, Haar und Mäntel, Poſtamente und Baldachine vergoldet, Untergewänder und Hintergrund zu bunter Farbenpracht übertüncht. In den Gemälden, ſeltner zwar, kommen gleichfalls Züge zum Vorſchein, die neben echt oberdeutſchen an cölniſche Elemente erinnern können. Am durchgreifendſten erweiſt ſich der flandriſche

Typus. Denn auch das Local iſt niederländiſch, doch mehr in Landſchaft als in Architectur, und in Felſenparthien phantaſtiſcher.

Die vier hohen Tafeln der Außenflügel ſtellen die Leidensgeſchichte dar: Chriſtus am Oelberge — vor dem Volk, gegeißelt, verſpottet, — zur Kreuzigung geſchleppt, — und gekreuzigt. Sowohl Herr von Quandt als Hofrath Schorn theilten die Ausführung den Geſellen zu. Allerdings mag ſie roher ſein; ohne verrenkte Stellungen geht es nicht ab. Doch ſehe ich keinen genügenden Grund, ſelbſt dieſen Mangel nur den Gehülfen zur Laſt zu legen. Compoſition und Charakteriſtik gehören ſicher dem Meiſter an, der Ausdruck iſt durchweg verſtanden, lebendig, treffend, und ſchülerhafte Carricaturen weiß ich kaum aufzufinden. Weshalb überhaupt ſoll ein Mann in ſo friſchen Jahren das Ausmalen gerade der ſchwierigſten Tafeln den Knechten überlaſſen haben. Er ſelber, glaub ich, mußte alle Kraft des Geiſtes anſpannen, um ſie zu erfinden, und alle Geſchicklichkeit zuſammennehmen, um ſie zu vollenden.

Die Gruppirung iſt einfach und klar; bei der Kreuzigung, bringt man die unausgebildete Luftperſpective und Gedrängtheit des Zuges in Anſchlag, wohlgelungen. Die geſammte Auffaſſung aber bleibt ohne die vollere Weihe. Chriſtus leidet wie andere Menſchen, ſtatt im Dulden ſelbſt durch Milde und Hoheit zu überwinden. In dem Volk iſt weniger die Blutgier und Bosheit herausgehoben, als das gewöhnliche Behaben der Menge bei Hinrichtungen und Aufruhr, zu dem auch die Ernſteren ſich fortreißen laſſen, ſo daß nur die Beſten als mißbilligende Zuſchauer daſtehn. — Ergreifender, in niederländiſcher Weiſe, iſt die Kreuzigung; unter den bisherigen das ruhigſte Bild, obſchon im Ausdruck der Theilnahme, des Nachdenkens, der Bekehrung und Andacht mannichfach und bewegt genug. Was jedoch fehlt, iſt jener erſchütternde Seelenſchmerz Maria's, Johannes' und der begleitenden Frauen. Es iſt, als fühlten die fränkiſchen Meiſter dieſer Stufe mehr das Verdammungswürdige in der Marter und Pein als den Schmerz über das Leiden Chriſti durch ihr eigenes Herz gehn.

Die vier inneren Tafeln, die Verkündigung und Anbetung, das Opfer der Könige und die Familie der drei Marien, sind die gelungensten. Offene Zimmer mit Gärten, niedrigem Mauerwerk und verfallenen Bogen umgeben jene frommen Scenen, deren häusliche Stille und Heiligkeit das Christenthum zu einem frohen Glauben des Hauses und der Familie macht. Alle Milde, die dem Meister irgend zu Gebote steht, hat er mit Ernst und Ruhe zu verschmelzen gesucht. Freundliche Städte und Landschaften bilden die Ferne, Vögel zwitschern auf Gebälk und Mauern, und die Pracht der Gewänder und Teppiche wieder soll dem Ganzen Würde und Glanz verleihn. Wie vollständig er die meisten Motive aus der eyckischen Schule entlehnt, ja selbst deren Ausdruck theilweise beibehält, bewahrt er sich dennoch die nöthige Freiheit und den mitschaffenden Geist. Kein oberdeutsches Werk erinnert hierin wie dieses an das Meißner Dombild. Stimmten die Färbung und Technik überein, so könnte Wohlgemuth vielleicht als Spitze seiner Vollendung auch jenes Altarblatt gemalt und erfunden haben. Die Composition erfreut durch die gleiche grandiose Einfachheit, und ist doch lebendig. Fast alle Figuren sind nobel gedacht, von freier Bewegung und schön geordnetem Faltenwurf. Die Hände voll Ausdruck, die Köpfe beredt; an vielen öffnen die Lippen sich eben, um auszusprechen, was im Innern vorgeht. Die portraitartigeren Charaktere schauen offen darein, als wäre das Rechtthun in Stadt und Haus, das sie täglich üben, auch in der Religion das festeste Band, um sie mit Gott zu verknüpfen. Wir vermissen die eyckische Andacht nicht, weil sie selbst ihrer nicht zu bedürfen scheinen.

Die Verkündigung findet Schorn den Aussenflügeln des cölner Dombildes ähnlich. Ich kann dem nicht beistimmen. Sie gleicht in Composition mehr dem Gruß des Engels, wie er von dem Genter Altarbilde auf die flandrische Schule übergegangen ist, doch überragt Wohlgemuth diese Schüler in ruhiger Größe und Macht der Form. Die Anbetung hat mit dem Heiligen Lucas der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung Verwandtschaft. Am eigenthümlichsten ist die Familie der drei Marien.

In dieſelbe Epoche, als kleineres Werk, gehört die Kreuzführung in der Sebaldskirche zu Nürnberg mit der Jahreszahl 1485; ein Bild von gründlicher faſt niederländiſcher Ausführung, doch in fränkiſcher Technik. Im Hintergrunde liegt Jeruſalem, wenn ich nicht irre, mit den vier Thürmen des Bamberger Domes, mitten in einer flandriſchen Landſchaft. Von der Stadt aus wendet ſich der Zug nach links in den Vorgrund, und dann in langem Bogen gegen den Hügel hinauf; gedrängt, doch in verſchiedene Gruppen zertheilt, reich an Figuren in heimiſchem, buntfarbigem Coſtum und mannichfachen, eckigen Stellungen; größtentheils ſcharfe, häßliche Phyſiognomien, im Ausdruck aber ohne Carricatur und Extrem der Leidenſchaft. Nur der Knecht mit den Eiſennägeln tanzt und ſpringt vor Chriſtus her, als gält es einen feſtlichen Tag zu begehen. In der Nähe des Thors machen einige flandriſche Charaktere, redliche treue Männer in ernſterem Nachdenken, den Beſchluß.

Die Färbung im Ganzen iſt kräftig und tief; das Grün, Roth und Gelb von feſter Beſtimmtheit, die Perſpective gelungen, doch von geringem Luftton. Ganz hiervon verſchieden ſind die als echt beglaubigten Tafeln in der Moritzcapelle. Sebaldus Peringersdörfer ließ ſie für den Hochaltar der Auguſtinerkirche malen. In welchem Jahr wird nicht angegeben. Da jedoch der Neubau der Kirche erſt 1488 vollendet ward, (v. Murr, Beſchr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb., 2te Aufl. p. 81.) ſo ſteht zu vermuthen, daß auch der neue Schrein nicht früher iſt aufgerichtet worden. Einer gütigen Mittheilung des Herrn Dr. Waagen zufolge giebt eine der ſchwächeren Tafeln neben dem Monogram eines Schülers die Jahreszahl 1487.

Doch rühren die einzelnen Heiligen auf der äußeren Seite dieſer neun Fuß hohen Flügelthüren unbezweifelt von Wohlgemuth ſelber her. Auf hellblauem Grunde in Goldgewändern ſtehen ſie ſchnitzwerkartig wie coloſſale Standbilder da. Der Konception nach einfach und groß, im Ausdruck von gottesfürchtigem Ernſt. Die Männer, gedrungen und ſchwer von Geſtalt, ſcheinen geiſtig in etwas beſchränkte Charaktere, durch Geburt

und Gewohnheit eingeengt in einen begrenzten Kreis von Verhältniſſen. Die weiblichen Heiligen von rundem Geſicht, mit voller Stirn und edler Naſe ſind im Ganzen freire Naturen. Eyckiſchen Einfluß zeigen weder die Formen, noch der Ausdruck und die Färbung. Die Carnation iſt roſig, kräftig und hell, mit grünlichen, fein modellirenden Schattentönen.

Dies ſind die vorhandenen Gemälde der zweiten Epoche. Ihnen reihen ſich nur noch die wenigen beglaubigteren Holzſchnitte an, die Wohlgemuth mit eigener Hand gefertigt hat. Sie finden ſich, wie ſchon Sandrart bezeugt, in der großen Chronik von Nürnberg, auf deren letzten Seite es ausdrücklich heißt: „mit anhangung Michael wolgemutz vnnd Wilhelm pleydenwurffs maler daſelbſt auch mitburger die diß werk mit Figuren werklich geziert haben. Vollbracht am XIII. Tag des monats Decembris Nach der gepurt Chriſti vnſers Heylands MCCCCXCIII jar.“

Die Hand beider Meiſter, die rohre des Pleydenwurff und die geſchicktere und freiere Wohlgemuth's, iſt in dieſen Holzſchnitten zu unterſcheiden. Dem letzteren jedoch darf, wie ich glaube, ein bei weitem größerer Theil von Tafeln zugetheilt werden, als Herr v. Quandt ſcheint annehmen zu wollen. In lebendiger Charakteriſtik, ſchöner Gewandung und maleriſcher Wirkung, ſelbſt in der äußeren Technik reichen einige ſo nahe an Dürer heran, daß dieſer ſich in früheren Holzſchnitten mehr als in Gemälden als Wohlgemuth's Schüler bekundet. — Der Ausdruck ſchlichten Ernſtes und bedächtiger Gemüthsart gelingt unſrem Meiſter auch hier wieder am beſten und leichteſten. Auch fehlt es hin und wieder nicht an freundlicheren, weiblichen Phyſiognomien. Die Nachbildung der eyckiſchen Schule wird minder merkbar, da es größtentheils nur auf Stammbäume und einzelne Bruſtbilder ankommt. In dem Weltgericht aber am Schluß der Chronik erinnern Chriſtus, Maria und Johannes an niederländiſchen Typus. Im Uebrigen kommen nur vereinzelte Köpfe vor, die entfernt auf den gleichen Einfluß hindeuten. Im Coſtüm und Charakter bleibt durchweg für aſſyriſche und perſiſche Könige, für griechi-

sche und römische Feldherrn und Philosophen der mittelaltrige Typus herrschend. — Daß Wohlgemuth auch in Kupfer gestochen habe, ist unerwiesen. Die mit W. bezeichneten bekannten Stiche, theils nach Schongawer und Dürer, theils vielleicht nach eigenen schwächeren Compositionen, rühren nicht von Wohlgemuth her, sondern von Wenzel von Ollmütz, einem Goldschmied, der im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühte. (Le peintre grav. Six. vol. p. 317—19.)

Aus der dritten Epoche hat sich nachweisbar nur ein bedeutendes Werk erhalten, der große Altarschrein in der Stadtkirche zu Schwabach. Derselbe wurde 1507 unter der Clausel verdungen, daß er in Jahresfrist schon zum Kirchweihfeste hergerichtet sein müsse. Wohlgemuth zählte um diese Zeit 73 Jahr, und mochte das Wenigste mehr selber arbeiten, obschon bei seinem weitverbreiteten Ruhm sich die Bestellungen häuften.

Die Gesellen und Schüler aber, die sich unter seiner Leitung ausgebildet, fingen bereits an, ihren eigenen Weg zu gehn. Die Bilderschnitzer ließen immer mehr von dem Scullpturtypus ab, der sich theilweise mindestens aus dem germanischen Style erhalten hatte, und führten statt dessen die malerischen Angewöhnungen ihres Meisters auch in die Bildnerkunst ein. Leider mit geringerem Sinn für das Edle und Hohe, als für das Niedre und Häßliche. (Kunstb. 1836 Nr. 3. p. 11.)

Die Maler ihrerseits schlossen sich dem Fortschritte an, welchen im Anfang des neuen Jahrhunderts Dürer that.

Nach beiden Seiten, der Bildnerei und der Malerkunst, ist der Schwabacher Altar eher ein Werk der Schüler als Wohlgemuth's, will man nicht annehmen, der greise Lehrer sei zuletzt selber bei seinem früheren Zögling in die Schule gegangen.

Die inneren Flügel stellen Scenen aus der Geschichte des Täufer's und des Heiligen Martin dar; die äußeren die Passion; an der Zocke sind noch vier kleinere Gemälde. Diese letztren allein möcht ich Wohlgemuth's eigener Hand zutheilen. Auf dem einen schlägt in dem Kopf des Johannes die frühere Tüchtigkeit noch einmal auf's Wirksamste durch. Er gleicht dem ältesten Pilgrim

auf dem Seitenflügel des Genter Altarbildes, nur ist er von schärferer Charakteristik; ein durchgearbeitetes Gesicht von Lebensleiden und Schmerz gefurcht; im Ausdruck weniger von religiösem als weltlichem Ernst. Doch läßt es sich schwer bestimmen, ob Wohlgemuth diesen Kopf jetzt erst oder schon früher gemalt. Wenigstens trägt eine der oberen Tafeln die Jahreszahl 1506, so daß sie schon vor der Bestellung des Altars muß fertig gewesen sein.

Wer nun diese größeren Flügel, die von einander gleichfalls abweichen, erfunden und gemalt, und welchen Antheil Wohlgemuth selbst an einigen haben könne, überhaupt die Frage nach dem Verhältniß der in der Werkstatt fortarbeitenden Schüler muß ich Anderen überlassen. Ich habe das Bild nur flüchtig betrachten können. Auch Herr von Quandt, der es genauer zu kennen scheint, giebt keinen Aufschluß. Er lobt die feineren Motive, die beßre Behandlung der Landschaften und hebt einzelne Figuren hervor. „Was aber", sagt er zum Schluß, „der Meister an Kenntnissen, der Greis an Erfahrungen und Beobachtungen der Menschen gewonnen, hatte der Künstler an Ahnungsvermögen des Heiligsten und Innersten dagegen eingebüßt". (l. c. p. 10.)

Als ein noch späteres Gemälde Wohlgemuth's gilt ohne äußere oder innre Beglaubigung der Flügelaltar vom Jahr 1511 in der Belvederegallerie zu Wien. (Zweites Stockwerk. Erstes Zimmer. Nr. 47.)

Druckfehler.

S. 9. Z. 16. statt: ununterbrochenert l. ununterbrochener
S. 13. Z. 23. statt: fehlt l. fehlt
S. 23. Z. 2. wie an mehreren früheren und späteren Stellen, statt: Donatar l. Donator
S. 53. Z. 19. statt: den l. der
S. 68. Z. 6. statt: elbst l. selbst
S. 70. Z. 34. statt: Beford l. Bedford
S. 129. Z. 26. statt: Masse l. Messe
S. 135. Z. 1. statt: un l. und
S. 144. Z. 24. statt: grau l. grün
S. 160. Z. 6. statt: der Grade l. die Grade
S. 160. Z. 27. statt: Glaubensache l. Glaubenssache
S. 178. Z. 23. statt: cölnischen, Schule l. cölnischen Schule
S. 182. Z. 5. statt: epsodischen l. episodischen
S. 209. Z. 32. statt: Zwischenspalt l. Zwiespalt
S. 211. Z. 23 statt: Verkrüppelung l. Verkrüppelung
S. 212. Z. 12. statt: Figuern l. Figuren
S. 218. Z. 18. statt: milderen l. wilderen
S. 232. Z. 29. u. 233. Z. 15 statt: Kuad l. Quad
S. 239. Z. 7. statt: Europa's l. Europa's,
S. 239. Z. 8. statt: Die l. die
S. 250. Z. 1. statt: dieser l. diesen
S. 250. Z. 14. statt: selbstständischer l. selbstständiger

Digitized by Google

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

FEB 08 1999
RETD MAR 10 '99 F/A

FINE ARTS
APR 16 2004
AUG 30 2004
BOOK DUE
FINE ARTS
CANCELLED
SEP 09 2004
SEP 27 2004
CANCELLED

Digitized by Google

FAUSER 21
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
D 3004 004 109 4

24 A008.25

Hertz, Gotthilf Gustav

Geschichte der deutschen und ital. ... Gesetzgebung ... neuesten ... der 4. Aufl. ...

Halle, Anst. d. Waisenh., 1845

BIB ID ...

... 1845 ...

Digitized by Google